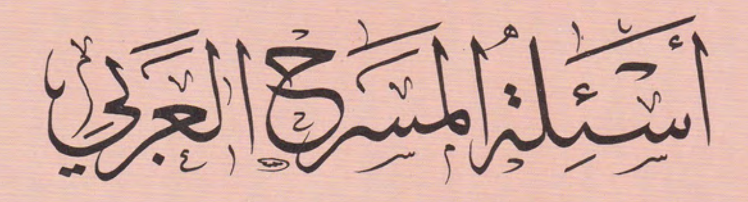
سلسلة الدراسات النقدية 7

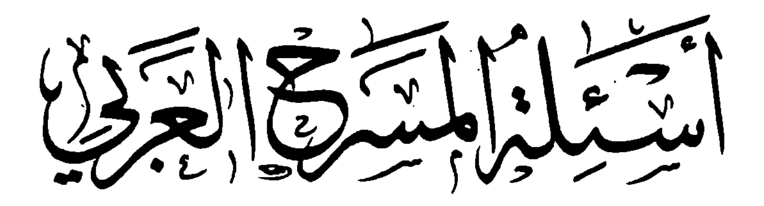
عبد الرحمن بن زيدان





دار الثقافة
للنشر والتوزيع
الدار البيضاء

سلسلة الدراسات النقدية (7)



عبد الرحمن بن زيدان



دار الثقافة
للنشر والتوزيع
34-32 شارع فيكتور هيكو — ص.ب. 4038
الهاتف 30.76.44 - 30.23.79
157 شارع لاجيروند — الهاتف 24.79.32
تليكس 22602 — الدار البيضاء



الطبعة الاولى 1407-1987

إهـــداء

إلى هذا العشق الذي يسكننا من أجل الوطن الكبير.

إلى الذين أعشق فيهم حبهم لهذا الوطن.

إلى أمي وأبي اللذين علماني العمل والتحدي.

إلى لطيفة، مونية، ياسر.

عبد الرحمن

أسئلة المسرح العربي :
المدخل / التقديم

ذ. عبد الكريم برشيد

- 1 -

في البدء تكون الدعوة .. دعوة الدخول إلى فضاء المسرح العربي ، أي لذلك المسرح المعروف والمجهول ، والحاضر والغائب ، والضيق والرحب .. صاحب هذه الدعوة باخث مسرحي له وزنه ــ مغربيا وعربيا ــ باحث هاجسه المسرح وبيته المسرح . داخل هذا الفضاء لا يمكن أن نكون محايدين ، لأننا مطالبون بأن نقاسم الباحث همه ــ أو همومه ــ وان يكون لنا رأي وموقف ، وأن نضيف شيئا أو أشياء ، وأن نعمل على تأثيث هذا الفراغ الهائل والمخيف ؛ فراغ مسرحنا العربي ..

إنه لاشيء حاضر في هذا الكتاب إلا الكتابة ، وهي كتابة للكشف والاكتشاف ، اكتشاف المسرح العربي من خلال اكتشاف قوانينه أو مفاتيحه الأساسية . ان المسرح فضاء الامكان وليس فضاء المحال . كل شيء فيه ممكن ، وبذلك يكون محيطا بلا ضفاف . وان لاكتشاف قضاياه يتطلب ركوب المغامرة . يتطلب الترحال السندبادي بحثا عن الجزر البعيدة والغريبة والعجيبة . وان الاكتشافات التي حققها

المسرح العربي ــ لحد الآن ــ لا تمثل شيئا خطيرا ، لأن الأخطر والأهم هو ما يمكن الكشف عنه الآن أو بعد الآن . ويطمح هذا الكتاب ــ وأعتقد أنه في مستوَى هذا الطموح ــ إلى أن يشق طريقا مغايرا في البحث والتجريب . انه يركب متن الأسئلة الجديدة والخطيرة والمقلقة . يقول أبو حيان التوحيدي :

«الاتباع خير من الابتداع» .

«والابتداع أخطر من الاتباع» .

ولأن الباحث يسعَى إلى ما هو أخطر فهو يلجأ إلى الابتداع . انه يفضل السبيل الأصعب ، لأنه يفضي الى الجديد والمثير والمدهش والمرعب ، أي لكل ما يخلخل الاطمئنان والارتياح واليقين الخادع .

– 2 –

هذا المدخل / المقدمة لا يريد أن يكون تعريفا بالباحث ، لأن الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان اسم لا يحتاج إلى تعريف . ان الكاتب هو ما يكتب ، إنه انتاجه الذي يترجمه إلى لغة أو لغات أخرى . هذه اللغات هي المعادل الموضوعي والحسي للذات في كل أبعادها الظاهرة والخفية ..

كما أن هذا المدخل لا يمكن أن يكون تعريفا بالكتاب ، وذلك لأن التعريف في جوهره وصف . ولا أريد أن أقف عند حدود الوصف . ثم ان التقديم يقوم على نوع من المصادرة ، لأنه يغيِّب الحاضر ، ويسكت الناطق ، وينصب نفسه وصيا بغير حق . هذا الكتاب له صوته . له رأي وموقف ، له وجوده المادي المحسوس وله طروحاته ومقولاته المختلفة . وبذلك فهو يختزن حقيقته داخله ، وهي

حقيقة تتكشف بالقراءة الواعية . وبذلك فإنني في قراءتي لن أفعل سوَى أن أدعو للقراءة ، وأن أحرض عليها . هذه القراءة تطمح إلى أن تكون إضافة حقيقية ، إنها رؤية أخرى من زاوية أخرى ؛ رؤية تلتقي مع رؤية الباحث وتختلف معه ، وهي في حالتي الائتلاف والاختلاف لا تفعل سوَى أن تعمق الصورة ، صورة المسرح العربي وهو يحيا زمن التأسيس . إنني أضيف أسئلة ، وأجتهد لنبحث عن أجوبة ، وأعمل على أن أضع الكتاب في فضائه الحقيقي ، أي داخل أجواء البحث والاجتهاد والتساؤل العلمي بحثا عن المسرح الممكن ..

– 3 –

إننا أمام ناقد له عدته وأدواته ، والمعروف على الناقد أنه مفسر ، وعليه أن ينطلق بحثا عن معنًى لن يعثر عليه أبدا «لا يمكننا أن نجزم بعثورنا على التفسير الحقيقي لشكسبير»[1] .

إن القارئ المطمئن إلى اكتشافاته وبحوثه وفتوحاته لا يمكن أن يذهب بعيدا .

وإن القارئ الذي يقرأ الجديد بعين قديمة فإنه لا يمكن أن يضيف شيئا مغايرا ..

إن القراءة من فوق أو من خارج الابداع لا يمكن أن تثمر غير الضباب .. يمكن أن تكتب عن الشعر وأنت لست بشاعر ، ويمكن أن تكتب عن القصة وأنت لست بقصاص ، ولكنه لا يمكن أن تكتب في المسرح وعن المسرح إلا من داخل المسرح . إن القصة جنس

(1) مشورونا – شومسكي والنظرية الأدبية – الفكر العربي المعاصر – ع. 6 / 7 – ص 100

أدبي ، ولكن المسرح لفضاء نحيا داخله ، نحيا طقسه ومناخه وأشياءه الظاهرة والخفية . وبهذا ، يأتي هذا الكتاب ليكون فعلا من الداخل . ولعل هذا ما يفسر حرارته وحدته وغيرته . إنه ليس بحثا محايدا في مادة محايدة ، ولكنه غوص في الموضوع الملتصق بالذات والملتصقة به الذات لحد الالتحام الكلي . ولعل هذا أيضا ، ما يجعل الكتاب يكون أكبر من حجمه الظاهر ، أي كمجرَّد متابعة نقدية لأعمال مسرحية . انه في حقيقته أبحاث جديدة وجادة تضاف إلى جسد المسرح العربي ، في زمن التأسيس يصبح إضافة كتاب شيء له ألف معنًى ، إنه مغامرة ريادية ، لأنه فعل مزدوج . فهو من جهة يؤسس المسرح ـ موضوع البحث والدراسة ـ ومن جهة أخرى يؤسس أدوات علمية لدراسة هذا الموضوع والذي يوجد الآن بين حالتين متعارضتين ، حالة الحضور وحالة الغياب .

انّ الكتابة في المسرح ـ وللمسرح ـ لا يمكن أن تكون مجرد إضافة كمية ، أي أن تراكم الأوراق المسودة ولاشيء غير ذلك ، المطلوب في كل كتابة أن تكون ذات رؤية مركبة ، ان تكون رؤيتها الباطنية جديدة ومغايرة ، وأن تفجر قضية أو قضايا ، وان تخلخل كل المفاهيم العتيقة والبالية ..

ـ 4 ـ

ان الابداع يقوم على انقاض الاتباع . وبهذا ، كان الشاعر العربي القديم يحفظ وينسَى . فذاكرته تختزن الشعر لتنساه ، فهو يوجده داخله لكي يخالفه ويغايره . انه يتخذه منطلقا للبدء وموضوعا للتجاوز . ان الابداع الحق لا يتجسد إلا في جدلية حضور الذاكرة وغيابها ، تأسيسها وتدميرها . وبغير ذلك ، يتكرر المحفوظ كما هو ليجد له مكانا

جديدا فيما يكتب و(نبدع) ونُنتج ..

ان الابداع (الحق) يتحقق عندما نستحضر بداخلنا حي بن يقظان ، أي عندما نستحضر وحشيتنا وفطريتنا ونستعيد عيننا العذراء وأحاسيسنا الطفولية بالناس والأشياء . عندها ، كل شيء يصبح جديدا وغريبا ومدهشا ومرعبا ، الشيء الذي يفجر علامات التعجب والاستفهام . عندها ، نخاف من أي شيء . ونشكك في كل شيء . ولا نطمئن إلى أي شيء إلا بعد البحث والنظر والملاحظة والاكتشاف . وأعتقد أن الباحث ـ وهو صاحب ثقافة مسرحية واسعة ـ قد استطاع أن يتخلص من سكونية هذه الثقافة وأن يعمل على تجاوزها وذلك مع الانطلاق منها ـ ولعل هذا أيضا ما جعل كتابه هذا يخالف كل كتبه السابقة وجعله يتفوق على نفسه وأن يأتي بما هو جديد وطريف ومغاير وحي ..

شيء مؤكد أن الباحث عندما خرج من فضاء الكتاب ـ بعد أن أتمه ـ لم يخرج بنفس الإحساس الذي دخل به ، كما أنه لم يخرج بنفس الرؤية ولا بنفس التصور . لقد دخل مغامرا يملأه الخوف والتوجس ثم خرج مطمئنا مرتاحا ، لأنه تمكن أن يخرج سالما غانما . دخل في الظلمة وخرج في الضوء ، وذلك لأنه في مغامرته العلمية ـ قد استطاع أن يدجِّن الكثير من المفاهيم الوحشية ، وأن يضيء كثيرا من البقع المظلمة . هذا شيء يطمئنه بلاشك ، ولكنه أبدا لا يعفيه من مواصلة المغامرة ، ومواصلة البحث والاجتهاد والتجريب العلمي ..

ـ 5 ـ

في مجال الشعر ، نجد أن ابن قتيبة قد حدد مهمة الشاعر الجديد

في تقليد الأقدمين. ذلك لأن هذا الشاعر مطالب بأن يحافظ على عمود الشعر العربي «فليس له أن يقف على منزل عامر وأن يبكي على مشيد البنيان لأن الأقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي. أو يرحل على حمار أو بغل لأن المُتقدمين رحلوا على الناقة والبعير»[2].

وإذا كان للشعر لدينا عمود ـ هو عمود الشعر العربي ـ فإن المسرح يفتقر إلى مثل هذا العمود. كما أن المسرحيين العرب المعاصرين يفتقرون إلى أسلاف، وذلك في مُستوَى وقوة وعظمة امرئ القيس والمتنبي والمعري والبحتري وأبي تمام. ولعل هذا ما يجعل المسرح العربي في حاجة إلى ما يلي:

- إلى أساس نظري وإبداعي يشكل بتراكمه تاريخ هذا المسرح، كما يشكل حدوده ومفاتيحه وروحه وفكره..
- إلى أسماء مسرحية تشكل رموز هذا المسرح؛ أسماء يمكن أن تعطي لهذا الفن معادله الحسي، وأن تجعله يقف على دعائم قوية، دعائم هي أسماء المؤلفين وأسماء المسرحيات البارزة والقوية..
- إلى تعدد الإتجاهات وتنوعها وتكاملها، وذلك مع ربط المسرح بكل الفنون والآداب والعلوم والصناعات.. ربط المسرح بالتاريخ وعلم النفس والفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع والشعر والسينما وفنون السيرك والحلقة والحكواتي والتصوف والرقص والأهازيج الشعبية والأزياء والعمران...

ان افتقار المسرح العربي إلى ربرتوار غني وإلى اسلاف مسرحيين وإلى تراث نظري في المجال المسرحي ـ يجعل مهمة الباحث مهمة

---

(2) ابن قتيبة ـ الشعر والعشراء * ص 76.

صعبة ـ مهمة صعبة ، أي نعم ، ولكنها أبدا ليست مستحيلة ـ والدليل على ذلك هذا البحث / الكتاب ، وكل الأبحاث الرائدة التي تحاول أن تحول الفقر غنًى والفراغ امتلاء والعدم وجودا والغياب حضورا . وان قيمة هذا الكتاب تكمن في رؤيته الشاملة ، وفي مناهجه الدقيقة وفي تساؤلاته التي يثيرها ، وفي الجدل الذي يمكن أن يفجره بعد ذلك .

إنه بحث حار في موضوع داخل طقس حار ...

– 6 –

عندما طلب مني الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان أن أكتب لكتابه مقدمة لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الخطورة . لم أكن أدري أنني سأجد نفسي أواجه كل أسئلة المسرح العربي الصعبة ـ أو جلها على الأقل ـ وبهذا ، فلم يكن ممكنا أن أقول أي كلام ، ان الأمر يتطلب موقفا واضحا وصريحا مما يجري ، يتطلب قراءة نقدية للمكتوب المسرحي وللشفوي والمنظور والمسموع والمسكوت عنه والمنسي . ولأن البدء يكون دائما من السؤال ـ كأداة معرفية ـ فقد أضفت أسئلتي لأسئلة الباحث . إن المسرح الجديد ينبثق من السؤال الجديد ، فعندما نغير أسئلتنا نغير مسرحنا . وعندما نغير مسرحنا فإن ذلك معناه أن المجتمع قد تغير أو أنه في طريق التغير ..

إن الأسئلة التي يتضمنها الكتاب لا تنطلق من الاطمئنان إلى ما هو كائن ، ولكنها تنطلق من الشك فيه وفي إمكاناته . إنها أسئلة لا تقف عند حدود الممنوع والمعروف والمحرم ، لأنها أسئلة حرة ، تغوص في جسد الأشياء بحثا عما هو حقيقي ومتحرك وفاعل ..

هذا السؤال المنهجي لا يمكن إلا أن نخضعه بدوره إلى التساؤل ، وبالتحديد إلى التساؤلات الجوهرية التالية :

— أتراه — في جدته ومغايرته — ينطلق من فراغ معرفي ليحقق الامتلاء بعد ذلك ؟

— هل يكون على شاكلة التساؤل عند حي بن يقظان ، أي مجردا من كل معرفة مكتسبة ، ومن كل ذاكرة يمكن أن تكرر الجاهز والمعروف والمحفوظ والمحنط .؟

— هل يكون استئنافا ومواصلة لأسئلة قديمة أو قطيعة تامة مع كل شيء قديم ؟

إن السؤال — أي سؤال — هو في حقيقته عود على بدء ، إنه الرجوع الذي لا يعني التراجع . فهو ينطلق من معرفة سابقة ليجددها ، ويغايرها ، إنه نفي النفس الذي يفيد الاثبات . وإعدام الاعدام الذي يعني الوجود ، وتغييب الغياب الذي يُصبح حضورا ...

— 7 —

ان الكتاب يبحث عن شيء أو أشياء في المسرح العربي . هذا الشيء / الأشياء هل له حدود قائمة وثابتة ؟ في الاحتفالية لا معنًى لأي شيء خارج العلاقة ، علاقة الأنا بالآخر ، وعلاقة الذات بالموضوع ، وعلاقة (النحن) بالفضاء والأشياء . فطبيعة العلاقة هي التي تحدد طبيعة هذا الشيء / الأشياء وتعطيها الوجود والامتلاء والشكل واللون . ان الذين يرتبطون مع الوجود بعلاقة طيبة هم المتفائلون ، اما الذين يرتبطون معه بعلاقة سيئة فهم المتشائمون . إن الوجود في الحالتين واحد ، ولكن العلاقة معه تختلف ، وهذا ما يجعل

الشيء الواحد يختلف ويتغير ويتعدد وذلك بتعدد العلاقات واختلافها . نفس الحكم يمكن أن ينسحب على المسرح العربي . إنه المفرد والجمع . فهو ممتلئ عند الممتلئين وفارغ عند الفارغين ، وهذا ما يبرر أن يصبح المسرح العربي بكل قضاياه العديدة والمتنوعة مختصرا ومختزلا داخل كلمة واحدة هي الازمة . ان الباحث في كتابه هذا يطل على المسرح العربي ـ من خلال زاوية منفرجة ـ كما يرتبط به من خلال الحب والعشق والإيمان بتجاربه الحالية وبما يختزنه من غنًى وتنوع . إنه لا يقف عند الاطلال ليبكي ويستبكي ـ كما يفعل بعض (النقاد) كما أنه لا يحجز رؤيته عند حدود اللحظة الراهنة ولا في حدود المسرح ـ في بعده الجهوي أو القطري ـ إن المسرح العربي لديه كل متكامل ، فهو يتشكل من اجتهادات الأمس واليوم والغد ، كما أنه يتكون من تراكمات ابداعية تمتلك قابلية تغيرها وتجددها الكيفي ..

— 8 —

هذا الكتاب يأتي ترتيبه الرابع في انتاج الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان ، فهو يلتقي مع الكتب السابقة في شيء ، ويختلف عنها في أشياء . ان الكتب السابقة تحمل العناوين التالية :

1 ـ من قضايا المسرح المغربي .
2 ـ المقاومة في المسرح المغربي .
3 ـ كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي .

في كتابه الرابع يوسع الباحث من مجال بحثه . فهو يدرس المسرح ـ في كل أبعاده المختلفة ـ أي باعتبار أنه نص أدبي وإبداع فني ونقد وتنظير وتظاهرة شعبية عامة . كما أنه ينتقل من دراسة المسرح

المغربي إلى دراسة المسرح العربي ، وهو بهذا يرد الجزء إلى الكل ليخضعه لتصور عام وشامل ومُتكامل . انها الكتابة المتعددة الأبعاد والمستويات والآفاق ..

إن الكتاب يضم أسماء وتجارب وكتابات مسرحية مختلفة ، هذه التجارب والأبحاث تختلف في أشياء ، ولكنها بالتأكيد تلتقي عند أشياء وأشياء ، وقد حاول الكتاب أن يكشف عن بنيتها الداخلية ، وأن يفكك عناصرها ، وأن يخضعها للتساؤل . ويكتسب الكتاب قيمته — بالإضافة إلى جدية البحث وعمقه — إلى تعدد الأسماء التي درس ابداعها ، وهي أسماء لها وزنها وقيمتها . كما أنها — من جهة أخرى — تمثل — في تنوعها — كل العالم العربي وذلك ابتداء من الماء وانتهاء إلى الماء .. وبهذا يحمل الكتاب عنوانه (أسئلة المسرح العربي) عن جدارة واستحقاق ..

— 9 —

لنحاول الآن أن ندخل جسد الكتاب لنعرفه من الداخل . ولأنه يبدأ من الحقل المسرحي فإننا أيضا نبدأ من حيث ابتدأ ، أي من الكتابة بالجسد والأشكال والألوان والأحجام والأضواء . يبدأ الكتاب من العروض المسرحية التالية :

1) (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) للطيب الصديقي .

2) (مولاي اسماعيل) لنفس المخرج .

3) (الضفادع) تأليف أرسطوفان وإخراج محمد تيمد .

4) (أيام الخيام) تأليف جماعي لمسرح الحكواتي وإخراج روجي عساف .

هذه العروض تحمل كلها في الكتاب نعت الاحتفال ، فهي تتفق كلها في البحث عن الأدوات الشعبية لتحقيق مسرح مغاير ، مسرح يشبه هذا المكان وهذا الزمان وهذا الإنسان ، ولكنها بالتأكيد تختلف عن بعضها ، كما تختلف عن طموحها وزعمها وتصوراتها النظرية .

1 — في مسرحية (سيدي عبد الرحمن المجذوب) يغيب النص ، وذلك لأنه لا وجود إلا للنصوص الشعرية المقتبسة والمزروعة في جسد المسرحية بشكل اعتباطي ، هذه الاقتباسات والتضمينات هي التي تتشكل داخل حدث أو احداث لتصبح مشهدا منفصلا عما قبله وما بعده . إن التأليف في هذه المسرحية له اسم آخر هو التوليف . كما أن الإخراج ليس اخراجا ، لأنه مجرد تقنية فقط . إن الاخراج الحق كتابة ثانية ، ولأن الكتابة الأولى — النص — غائبة فقد غابت الكتابة الثانية بالضرورة . من هنا ، يكون اجتهاد الصديقي قد انحصر في المجال التقني ، أي في الإجابة عن السؤال (كيف) أي كيف يحرك ويضيء ويلون ويشكل ويغني ؟ وقد جاء حضور هذه الـ (كيف) على حساب غياب (ماذا) و(لماذا) فالمسرحية حقا مزركشة وملونة — وكأنها لوحة فطرية — ولكنها بالمقابل لا تقول شيئا . فهي لا تسأل أسئلة هذا الإنسان داخل هذا الزمان وهذا المكان . وهي بالافراط في الاصباغ والاشعار والنكت تحاول أن تخفي شيئا ، هذا الشيء هو الخواء الداخلي ؛ خواء المضمون الذي ليس له لون ولا شكل ولا طعم ولا ابعاد حسية ..

لقد حاول الصديقي أن يعطينا سيرة ذاتية للمجذوب ، ولكنه لم يوفق في ذلك ، لأنه لا وجود في المسرحية إلا للصديقي .. الصديقي الساخر والفوضوي والعدمي والهلامي في الأفكار والمبادئ والرؤى . إن الاخراج رؤية بالأساس ؛ رؤية للوجود في كل أبعاده . كما أنه موقف

منه . وقد غابت الرؤية في المسرحية وغاب الموقف ، غاب الفكر والفن ولم تحضر إلا الصنعة ، والصنعة فقط ..

2 ـ أما عن مسرحية (مولاي اسماعيل) فيقول ذ. عبد الرحمن بن زيذان (لقد أطل علينا الصديقي هذه المرة ، ليس كمدير للمسرح البلدي ، ولكن كمسؤول في وزارة السياحة . وهذه المسؤولية هي التي اضطرته لأن يعود إلى المسرح بعد غيابه عن التمثيل والاخراج والتأليف) هذا القول يشير إلى جوهر المسرحية وإلى حقيقتها التي تتحدد في أنها استعراض سياحي بالأساس . انها ليست مسرحية تحمل أسئلتها وأجوبتها داخلها . وانما هي مجرد عرض بصري وسمعي بالصوت والصورة ، إنها لقاء في فضاء الأطلال التاريخية لمدينة مكناس . ففي (المسرحية) لا يتحدث الواقع التاريخي ، ولكن تتحدث الأطلال .. لا يتحدث الأحياء وإنما يتحدث الأموات . لا يحضر أهل هذا البلد ـ بحسهم وقضاياهم ـ ولكن يحضر السائحون . وبهذا لا تتحدث المسرحية لغتها الخاصة ، وإنما تتحدث لغة الأجانب والتي هي لغة الفولكلور ، وهي لغة مفرداتها الغريب والعجيب والمثير والمدهش ..

هذا العمل لا يمكن أن يكون إلا بطاقة مصورة ـ كارت بوسطال ـ فيه شيء من التاريخ وشيء من الأزياء والأهازيج والأفراح الشعبية . ويبقَى أن لغتها محدودة لأنها لا تتعدَّى العين إلى الفكر .

ونتساءل ، هل يشكل هذا اللقاء احتفالا مسرحيا حقيقيا ؟

إنه حقا دعوة للتجمع ، لكن التجمع من أجل ماذا ؟. للتعريف بمدينة مغربية ؟ تعريف من ؟ أهل مكناس الذي يحبون تاريخهم ؟ أم

تعريف السياح ؟ ان الاحتفال الحق هو التعبير الجماعي عن الحسّ الجماعي وعن القضية الجماعية . من هنا نسأل من جديد ، أين الحس الجماعي في هذه التظاهرة ؟ وأين القضية الجماعية ؟ انهما مغيبان . كما أن تاريخ المدينة الحقيقي مغيب ومصادر أيضا ..

3 ـ في مسرحية (الضفادع) يعمل محمد تيمد على إخراج المسرحية من المسرح الإيطالي المغلق . انه بهذا يحرر الابداع من البناء ، ويحرر المتفرج من العلبة السحرية وينتقل به من الكراسي الثابتة إلى الساحات العامة ومن ظلام الفضاء المغلق والبارد إلى الفضاء المفتوح . هذا الخروج لم يكن باتجاه الساحات العامة ولكنه كان صوب المآثر التاريخية . بهذا الفعل يلتقي محد تيمد مع الطيب الصديقي ويختلف عنه . إنهما معا يخرجان ، الأول إلى المآثر الرومانية والثاني إلى المآثر المغربية . ولكن يبقَى أن نشير إلى أن الصديقي يخرج لحساب الصناعة السياحية ، في حين أن تيمد ينساق مع تجريبيته المسرحية ، وهي تجريبية علمية وفنية تحاول أن تجعل النص الاغريقي داخل فضاء روماني يشبهه ويتفق معه ، في مسرحية (الضفادع) هناك دعوة لحضور لقاء شعبي . ان الدعوة جديدة حقا ، لكن موضوع اللقاء ومضمونه وظروفه فأشياء قديمة . وبهذا يصبح التحرك بين أطلال وليلي نوعا من ممارسة السياحة . كما أن قراءة النص الاغريقي يتم بعين سياحية ، عين تكتفي بأن تقف عند الشكل من غير أن تغوص في أحشاء الأشياء وجوهرها .

4 ـ أما بالنسبة لمسرحية (أيام الخيام) لمسرح الحكواتي فإن البحث فيها يرتكز على المضمون أولا ، المضمون الذي يتشكل ويتجسد داخل شكل أو أشكال شعبية بسيطة . انه الخطاب الذي يعثر على مفرداته الخاصة فيكون هو هي وهي هو . فالمسرحية ترتبط باليومي والمعيش وهي لا تحيل إلا على هذا الانسان ـ داخل هذا المكان وهذا

الزمان ـ إنها احتفال حقيقي لأنه يحمل احساسا حقيقيا وقضية حقيقية ، وهي قضية الشعب العربي في جنوب لبنان . وهي بهذا ليست رجوعا إلى الخلف ـ الآثار العمرانية والأدبية والقضايا المتحفية ـ كما أنها لا تحول الخارج ـ بكل قضاياه الدقيقة والمعقدة ـ إلى مجرد ديكور مسرحي . من هنا ينبع التأكيد في المسرحية على (أن الاحتفالية هي المشاركة في الفعل «على سيرة الحكواتي ، كل واحد فينا حكواتي» هنا يستخدم هذا الشكل التراثي العربي بهدف الوصول إلى الناس ، للتعبير عن قضاياهم دون اللجوء إلى تغريب أو إيهام) إن الاحتفال في مسرحية (أيام الخيام) هو احتفال صادق وحقيقي لأنه تجمع من أجل قضية حية ، قضية هي قضيتنا نحن / الآن / هنا .. ان (هذا الاحتفال مشرحة للذاكرة الشعبية وما تختزنه من صور قوامها التطويق والاغتيال والاعتقال بشكل همجي مبرمج) .

ـ 10 ـ

بعد العرض المسرحي ينتقل التساؤل إلى النص وذلك من خلال نماذج مختلفة ومتنوعة . ويحدد الباحث هذا النص والتي تتجلى في البعد الوجودي والاجتماعي والسياسي ، وان كان الفصل بين هذه الأبعاد الثلاثة شيئا مستحيلا وذلك لأنها تحضر داخل كل مسرح وداخل كل مسرحية ـ وان كان ذلك بدرجات مختلفة ومتفاوتة ـ ولعل هذا مثلا ما يجعل المسرح السوري مسرحا سياسيا أو تسيسيا ويجعل المسرح الكويتي مسرحا اجتماعيا في المقام الأول ففي دراسته لمسرحية (لعبة الحب والثورة) لرياض عصمت يحدد الباحث منهجيته في مقاربته لها النص . فهو يعمل على تجاوز أنواع من النقد (تركز فقط على المضمون وتحاكم المبدع بأفكار مسبقة وتمارس عسفها على ما يحبل به النص من دلالات

مغيبة) ان دراسة المسرحية لا يمكن أن تتم إلا داخل المسرح الذي تنتمي إليه ، ومن هنا ، فقد وجب ارجاع الجزء إلى الكل ، أي ربط هذا النص بكل المسرح السوري ، أي بذلك المسرح الذي بلغ (منتهاه في سيادة مصطلح (المسرح السياسي) ويبقَى أن نضيف أسئلتنا التالية إلى أسئلة الباحث المسرحي .

— نص التسييس ماذا يعني ؟

— هل هو السياسة في المسرحية / النص ؟ ان كان الأمر كذلك فقد كان المسرح دائما وسيبقَى — سياسيا . وذلك ابتداء من اسخيلوس إلى الآن وما بعد الآن ..

— هل هو التركيز على الوظيفة التي يمكن أن يقوم بها المسرح ، والتي هي التسييس ؟ هذا الفعل يجعل المسرح يكون تحريفا وتشويها للمسرح التعليمي عند برتولد بريخت، ذلك المسرح الذي لم يكن سوَى مرحلة في تاريخ ، مرحلة كانت ثم انتهت بانتهاء الدرس السياسي الذي أوصلته ..

وعندما نرجه إلى نص المسرحية (لعبة الحب والثورة) فماذا نجد ؟ لاشيء غير مجموعة هائلة من المقولات العامة ، وهي مقولات تتردد يوميا في الاذاعات والصحف والمنشورات العربية ، وهي تنطلق كلها — أو جلها — من رؤية رومانسية مضببة ، رؤية تعكس مراهقة سياسية غير ناضجة ، وذلك لأنها ترتبط بالسياسة كموقف آني وظرفي ، وذلك من غير أن تستند إلى فكر سياسي شامل ومتكامل ، وبذلك فلا وجود إلا للسياسة في مستواها السطحي ، أي كرد فعل آني يتولد عن انفعال حسي غير معقلن . ان مسرحية (لعبة الحب والثورة) تختصر الواقع السياسي — بكل تعقيداته وتشعباته وخلفياته — في المطالب الإصلاحية التالية :

ان يحكم الشعب نفسه بالشورَى .. بجميع الأحزاب والفئات ..
لابد أن نخفض الضرائب .
– لابد أن ينشر الوعي .
– لابد أن يحاسب كل مسؤول حسابا عسيرا عن كل خطإ أو تقصير .
– العدل .. نحن الآن في حاجة إلى العدل الذي لم نعرفه .
– لابد أن يتساوَى المحكوم مع الحاكم .. ذلك هو العدل) .

هذا أجمل كلام يمكن أن يقال خارج المسرح ، ولكنه داخل المسرح لابد أن يقال بلغة مسرحية مختلفة ، أي بلغة حسية تعتمد الإشارة والإيماء وذلك بمفردات هي الضوء واللون واللحن والغناء والرقص والتعبير الجسدي والأقنعة والأزياء .. مثل هذا الخطاب السياسي يحتاج إلى ترجمة مسرحية وإلا كان جنسا أدبيا اسمه الخطاب . فبرتولد بريشت عندما أراد أن يعلمنا قانون الملكية –كما هو في المنظور الماركسي– لم يلجأ إلى الكلمات المباشرة والعارية . لقد اكتفَى بأن أعطانا حكاية شعبية معروفة ، هي حكاية النزاع حول طفل صغير . وبهذا ، فقد مسرح الأفكار وجسد المعاني وحرك المقولات وأعطانا الحياة في كل مظاهرها المختلفة . وبذلك ، فعوض أن ينطق هو نطقت الأحداث والشخصيات والصور والألوان والأشعار والألحان ، وذلك هو المسرح ..

– أما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) للسيد حافظ . فإننا نجد أنفسنا داخل فضاء متخيل هو دولة (فردوس الشورَى) في هذه المسرحية يلتقي التاريخ بالفنتازي الشيء الذي يجعل أبا ذر يحيا زمنين اثنين ، الحاضر والماضي معا (الضوء يتحرك على الكورس الذي يرتدي ملابس عربية في شكل عصري) وفي مسرحية

(حكاية الفلاح عبد المطيع) لنفس المؤلف- نجد أن هذه المسرحية تحمل تنظيرها داخلها . فمن خلال حوار بين الراوي والجوقة تعطينا مفهومها الخاص للبطل المسرحي المعاصر ، إنه ليس (هملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون .. أو أي ملك من الملوك .. إنه . عبد المطيع الفلاح) يختار المؤلف لمسرحيته فضاء زمنيا معينا هو أيام المماليك وذلك في ولاية قنصوه الغوري . هذا الارتباط بالماضي لا يعني الرجوع إلى الخلف ، كما أنه لا يجعل المسرحية تصبح مرادفا للسرد التاريخي المحايد ، لأن الأساس هو معنَى ما يحدث الآن / هنا ، هذا المعنَى يتكرر ويتجدد بتجدد شخصية قنصوه الغوري عبر التاريخ وذلك داخل أسماء وأزياء وفضاءات مختلفة ..

يضع الباحث يده على بنية هذا النص والتي هي بنية السؤال والألوان .. السؤال كما تعكسه الحكايات الشعبية ، أي كحلقات متّصلة بعضها ببعض . ذلك لأن السؤال لا يحيل إلا على السؤال ، الشيء الذي يجعل الجواب غائبا أو مغيبا . إنه المسكوت عنه الذي يقف بباب المقموعات والممنوعات والمحرمات :

(- البضاعة مكدسة .. ولا عمل .

- والحل ؟

- هذا عصر المماليك . كل مملوك صاحب قطعة أرض . يملك الأرض ومن عليها ..

- ومن أتَى بالمماليك إلينا ؟

- السلاطين .

- ومن أتَى بالسلاطين إلينا ؟

- إلى هنا إنِّي لا أفهم ..

أتراه فعلا لا يفهم ؟ أم أنه الجواب المصادر والمقموع وبذلك لا يبقَى المجال مفتوحا إلا للأسئلة التي تدور حول نفسها .؟

أما الألوان في المسرحية فتصبح شيئا دالا على طبيعة الأنظمة الشمولية . حيث لا وجودَ إلا للون الواحد ، أي لون النظام القائم ، وبذلك فإن المواطن لا يمكن أن يكون إلا أحادي اللون كذلك ، وبالتالي أحادي الرؤية والإحساس والاستجابة ..

– 11 –

ينتقل الباحث إلى دراسة النص المسرحي – في بعده الاجتماعي – وذلك من خلال مسرحية من الكويت للأستاذ عبد العزيز السريع ..

المعروف عن المسرح الاجتماعي أنه لا يزدهر إلا في الفترات التاريخية الانتقالية ، وذلك لأنه رصد للواقع الاجتماعي وهو في حالة التغير والتبدل والتحول . وقد استطاع نعمان عاشور أن يرصد التغيرات الاجتماعية والثقافية التي واكبت (الثورة) المصرية أو تمخضت عنها ، وهي تغيرات اقتصادية وسياسية أفرزت ظواهر اجتماعية متعددة . اما في المغرب فيمكن أن نقول ان المسرح الإجتماعي لم يخرج عن إطار الواقعية الفطرية ، وهي واقعية تنظر إلى الظواهر الجديدة بعين الريبة والحذر ، وذلك من غير ردها إلى أصولها التاريخية التي أوجدتها . هذا الحكم ليس مطلقا ، لأن الاستثناء موجود في كل الحالات . ولعل من أبلغ هذه الاستثناءات مسرحية (عودة الأوباش) للأستاذ محمد إبراهيم بوعلو . انها ترصد التغيرات التي أحدثها الاستقلال بالمغرب . هذا التغير على المستوَى السياسي لم يكن بريئا ولا محايدا وذلك لأنه أحدث تغييرا في الذهنيات وفي السلوك والعلاقات وفي المفاهيم التي انقلبت وتبدلت . إن المسرح الرسمي – والذي ظلت تمثله فرقة المعمورة سنوات عديدة –

لم يكن من مصلحته أن يقع الكشف عن كل العناصر الطفيلية والوصولية التي ركبت موجة التحول في آخر لحظة . من هنا كان لابد أن تغرق في المولييريات ، وان تهرب من التأليف إلى الاقتباس ، وان تركز على الظواهر الاجتماعية البريئة من مثل (الشرع أعطانا أربعة) .

إن مسرحية (عودة الأوباش) ـ كان يشير إلى ذلك د. محمد برادة ـ تتطرق إلى (موضوع استفادة المتسللين والانتهازيين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . ان البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين)[3] .

أما في الكويت فقد كان لابد أن يزدهر المسرح الاجتماعي ، وذلك شيء طبيعي ، مادام أنه مجتمع متحرك ومتغير ومتجدد باستمرار . من هنا إذن جاءت ضرورة رصده بعين ثاقبة وبوعي نقدي . إنه مجتمع يخرج من فضاء ليدخل فضاء آخر . لقد ودع نمطا للإنتاج واستقبل نمطا آخر مغاير . من هنا (بدأ تصوير التغير الاجتماعي من خلال المسرح الكويتي من خلال تصوير الدخول إلى المدينة الحديثة من اتجاهين ، الأول هو اتجاه البحر ، الذي كان مصدر الرزق الأساسي ، ومصدر المتاعب أيضا . والثاني هو اتجاه القرية التي كانت تشكل مصدر رزق فرعي من خلال اهتمامها بالزراعة . وقد جاء الدخول في العصر ـ من خلال الثروة ـ لينهي وسيلتي العمل السابقتين ، وليفتح للمجتمع حياة جديدة ، تختلف في شروطها عن الحياة السابقة . وتتميز مظاهرها المادية بالتحول السريع ، الذي لا يسمح باستيعابه اجتماعيا)[4] هذا التحول

(3) د. محمد برادة ـ عودة الأوباش ـ مجلة (الأقلام) ـ عـ 2 ـ السنة 66 ـ 20 .

(4) وليد أبو بكر ـ القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي ـ كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع ـ ص 11 .

الاجتماعي المنظم وجد الكويت من يكون في مستواه ومن يرصد وجوهه ومظاهره المتعددة والمختلفة ومن يترجمه مسرحيات تقبض على اللحظة التاريخية بوعي نقدي . هذا الكاتب هو عبد العزيز السريع الذي يمكن اعتباره نعمان عاشور الكويت والذي له في هذا الكتاب حيز مهم وذلك باعتباره أحد الذين ساءلوا المسرح العربي وجددوا مضامينه وأدواته . من مؤلفات هذا الكاتب يمكن أن نذكر المسرحيات التالية :

- الأسرة الضائعة .
- فلوس ونفوس .
- الدرجة الرابعة .
- عنده شهادة .
- 1 . 2 ، 3 ، 4 ، بم .

هذا الكاتب لا يكتفي بأن يصف ما يحدث ، ولكنه يتموقف مما يحدث . وتتجلّى مواقفه في الطابع الكوميدي لمسرحياته . فهو يضحك الجمهور على ما هو غريب وجيد وطارئ ومدهش ومثير . وينبع الضحك لديه من المفارقات التي يزخر بها واقع اجتماعي تتعايش فيه المتناقضات وتتجاور وتتحاور بشكل غريب . يقول ذ. وليد أبو بكر عن مسرحياته (ان مسرحيات عبد العزيز السريع هي مسرحيات السكون حينما تدخل فيه الحركة على المستوَى الاجتماعي لأسباب اقتصادية . إنها — بتعبير أدق — تصور المجتمع الراكد ، عندما تفاجئه اللحظة الحضارية ، دون سابق استعداد . فهي تحاول أن تصور «الخضة» التي يتعرض لها المجتمع الهادئ عندما جاءته الطفرة المادية ، بما حملته من مظاهر العصر الحديث عليه والمسرحيات الأولى للسريع

صورت بدقة ضياع هذا المجتمع من خلال الأسرة ـ متمثلا بضياع كل أفرادها)[5] .

- 12 -

«المونودراما» صيغة مسرحية قديمة وجديدة في نفس الوقت، صيغة لها وجود في المسرح العربي وبذلك فقد وجب دراستها. وذلك من خلال نموذجين اثنين، مسرحية (الوجه والمرأة) لعبد الحق الزروالي وإخراج محمد لعليوي، ومسرحية (الناس والحجارة) لعبد الكريم برشيد وإخراج محمد الباتولي ..

ينطلق الباحث من مبدإ أساسي وهو ضرورة التجريب وحتميته، وذلك لأنه (ليس هناك فن يمكن أن يتطور بدون تجريب .. لكن يوجد فرق بين التجريب الذي يستهدف خلق الأشكال الجديدة والمناهج الجديدة .. وبين التجريب الذي يستهدف تحطيم كل مضمون اجتماعي وإنساني في الفن).

إن من طبيعة الأشكال الجديدة أن تأتي استجابة للمضامين الجديدة، ذلك لأن الرؤية المغايرة تتطلب أدوات فنية مغايرة أيضا، وذلك حتَّى تجد معادلها الموضوعي والحسي ..

إن الباحث ينتهي ـ في دراسته لمسرحية «الوجه والمرآة» ـ إلى الاستنتاج التالي. (إذن فتجريب الأشكال لاختراق آفاق جديدة. يجب أن يكون إسهاما في النضال من خلال النظرة الواعية بالواقع وبالقوانين الموضوعية لتطور المجتمع الاجتماعي، وهذه أهم سمة الفنان الطليعي المعاصر).

---

(5) نفس المرجع السابق ـ ص 97 .

و .. يمكن أن نسجل بعض الملاحظات عن المونودراما وندرجها كالتالي :

ـ ان حضور الممثل الواحد لا يعادل الشخصية الواحدة . فالممثل الفرد لا وجود له ، ذلك لأنه لا وجود في المسرح إلا للممثل / الجمع ، أي الممثل الذي يكون ذاته وغيره ، هو وغير هو . الممثل الذي يختصر في داخله كل الناس . من هنا ، نفضل أن نعطي لهذه الصِّيغة اسمها اللاتيني المعروف والذي هو «المونودراما» ، وذلك عوض المسرح الفردي ..

ـ «المونودراما»، ماذا تشكل؟ هل هي مجال مسرحي لتغييب الآخرين؟ أم أنها محاولةلرصد غياب الآخرين؟ أعتقد أن دورها الحقيقي هو تسجيل هذا الغياب ، مع إدانته وإدانة شروطه الذاتية والموضوعية ..

ـ إن أغلب النصوص التي تنسب إلى «المونودراما» لا علاقة لها بالمونودراما ، وذلك لأنها مجرد نزيف كلامي وهلوسات وتداعيات حرة ، وبذلك فغالبا ما تكون شيئا شبيها بالشعر أو القصة ـ من غير أن تكون هذا أو ذاك . ان للمونودراما تقنيتها الخاصة، وهي تقنية تقوم على استحضار الغائب ، واستنطاق الصامت ، وتحريك الجامد ، وإيجاد اللاموجود . كل ذلك في لغة متوترة ، تحاور نفسها ، وتجادل نفسها ، وتغاير نفسها ..

ـ ان المونودراما لها أصول في الفنون الشعبية العربية . يتجلى ذلك عند الحكواتي والمداح والراوي . وان ما يضمن نجاح المسرحية ـ كلقاء حي ومباشر ـ وهو وجود الحكواتي أو الممثل العبقري ، أي ذلك الفرد الذي يملك أن يكون جماعة ، وأن يخلق بمفرده عالما كاملا ، وذلك

من خلال تحرير مخيلة الجمهور وفك الحصار عن قواه المبدعة ..

إن الباحث يضع كل الابداع المسرحي المعاصر في إطاره الحقيقي . فهو يرجع الجزء إلى الكل ويلحق الفرع بالأصل لتحديد ملامح المسرح العربي المعاصر. يقول (ان ما يُميز النزعة الخلاقة في ابداعات هذا القرن ، هو غلبة الروح الشعرية على الدراما ، والنزوع من الفكرة إلى الرمز ، ومن المحاكاة للواقع إلى الخيال ، ومن التعبير اللفظي إلى التعبير بالحركة والمنظر) من هذا المنظور يتعامل الباحث مع مسرحية (الناس والحجارة) أي باعتبار انها تتفاعل مع المدارس والتيارات الفكرية والفنية في الغرب ، وبذلك فهي (رحلة سريالية في باطن الإنسان) .

- 13 -

وننتقل مع الباحث إلى محور جديد ، هو محور النقد أو أسئلة النقد . ويمكن أن نضع هذا النقد في بعديه الأساسيين :

- في بعده المواكب للأعمال المسرحية .
- في بعده التنظيري ، حيث يرتفع البحث من المسرحيات إلى البحث في المسرح .

ونبدأ مع الكتاب مستفهمين (أزمة نقد أو أزمة واقع ؟) هذا التساؤل / المدخل كان ضروريا لأنه يعطي النقد حجمه الحقيقي ويضعه في إطاره الصحيح ، أي كنشاط فاعل ومنفعل ، وكمظهر من مظاهر الواقع في أزماته العديدة والمتنوعة .

يلاحظ الباحث على هذا النقد المأزوم – للواقع المأزوم – الملاحظات التالية :

ـ انه يجعل السياسي يسبق الفني والأدبي .

ـ انه يخلط الذاتي بالموضوعي .

ـ ان تمثله للأدب والفن تمثل سطحي ، لأجل هذا يشكك في قيمة وجدية النقد المسرحي السائد ..

هذا التشريح ـ لجسد النقد المسرحي ـ لا يقف عند حد رصد الكائن ، ولكنه يتعدى ذلك إلى استشراف آفاق النقد الممكن ، أي ذلك النقد الذي يمر عبر المنهج العلمي الدقيق ومن خلال أدواته ومصطلحاته المحددة .

أما في (الخطاب النقدي بين الهواية والاحتراف) فنجد أنفسنا أمام اشكالية قديمة / جديدة وهي إشكالية تحديد معنائية الهواية والاحتراف في المجال المسرحي ، خصوصا في (غياب نص قانوني منظم للاحتراف) هل تكون الاشكالية مفتعلة ؟ وذلك باعتبار أن (القضية في عمقها ليست قضية هواة أو محترفين . انها قضية مسرح أو لا مسرح) ولكنه مع ذلك يشير إلى شيء أساسي وهو (أن أغلب المحترفين قد استهدفوا المهنة / الحرفة . التمثيل كصناعة ، ولم يستهدفوا الرسالة الخطاب وراء المهنة) ولعل هذا ما جعل خطابهم المسرحي يكون خطابا ساكنا وتبريريا ـ ينفعل بالواقع من غير أن يفعل فيه ـ .

أما بالنسبة للمسرح الهواة فإن الأمر يختلف وذلك لأنه (جعل عمله رؤية للعالم وموقفا من هذا العالم ، فأصبح مقياس صحة نشاطهم الابداعي هو مقدار ما فيه من حقيقة علمية عن الانسان والعالم . ذلك أن الرؤية العلمية عندهم هي الأساس) ونلاحظ ـ بالنسبة للباحث ـ أنه في أحكامه لا يعتمد على التعميم وذلك لأن الاستثناء لا تخلو منه أية قاعدة ..

أما في الدراسة التي تحمل عنوان (حول مسألة النقد المسرحي بالمغرب) فإن الباحث يقوم بمسح تاريخي للنقد المسرحي بالمغرب ، ذلك النقد الذي كان مع مطلع الستينات (لا يعدو أن يكون مقالات وتدبيجات وصياغة إنطباعية تفيض من حين لآخر عبر الخاطر) والذي أصبح في السبعينات (يخلق الجو الفكري الذي يخصب التوجه المسرحي المغربي ويشحذ الذهن لدَى الفنانين) هذا المسح ينتهي بالباحث إلى طرح مسألة الابداع للتساؤل ، وذلك لأن كل كتابة تحتاج إلى قراءة ، أي إلى الآخر الذي يعطي للمكتوب حقيقته ومصداقيته وآنيته . من هنا تأتي مشروعية التساؤلات المنهجية التالية :

(ـ لمن نكتب ؟
ـ كيف يجب أن نكتب ؟
ـ وما هي نوعية الكتابة للجمهور ؟) .

— 14 —

وننتقل إلى النقد ـ في بعده التنظيري ـ وذلك مع (أسئلة التنظير ومحاولة معرفة النص) ان التنظير فعل جديد بالنسبة لتاريخ المسرح العربي . لقد جاء ليكون محاولة لملء الفراغ .. فراغ مسرحنا من كل تصور نظري يعطي للفن المسرحي أبعاده الحقيقية ، ويحدد وظيفته وأدواته ومعنائيته الخاصة .

إنه لا يكفي أن نبدع فنيا وأدبيا ، لأن المهم هو أن نوجد فلسفة للإبداع أو علما للابداع . وانه لا وجود لعلم خارج حدود المنهج . وقد ظل مسرحنا العربي ـ ولايزال ـ مفتقرا للمنهج . انه مسرح لا يسأل ولا يتساءل ، وبذلك فهو لا يمكن أن يجيب لأنه يكتفي بالجاهز والمعروف. من هنا يصبح (ابداعه) اتباعا ، وكون كتابته استنساخا ،

لأنه يستعير أدواته من خارجه ، وذلك عوض أن يصنعها الان / هنا .. ان التنظير نقد شامل ، لأنه لا ينتقد المسرحيات ـ كوحدات صغيرة ـ ولكنه ينتقد المسرح / الكل ، وبهذا فهو يطرح كل هذا المسرح العربي ـ في كينونته الحالية والممكنة ـ للتساؤل والشك . انه إذن لا يبحث في مكونات النص / العرض ، ولكنه يبحث في المكونات الحضارية والتاريخية والاجتماعية والفكرية للمسرح العربي . ويظهر هذا البحث النظري في الكتاب من خلال نماذج مثّلتها الكتب التالية :

1 ـ (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) لعبد الكريم برشيد من المغرب .

2 ـ (التأسيس) لعبد الله أبو هيف من سوريا .

3 ـ (مسرح عز الدين المدني والتراث) لمحمد المديوني في تونس في الكتاب الأول تطرح الاحتفالية في كل أبعادها المختلفة ، أي كأسئلة أولا ، وككتابة ثانيا ، وكابداع فني ثالثا ، وكتنظير رابعا . وأريد أن أستخرج الأسئلة التي يحفل بها الكتاب والتي يمكن أن تدرج كالتالي :

ـ هوية المسرح العربي . أهي كائنة أم ملغاة ؟ موجودة أم لا ؟

ـ هل الاحتفالية نابعة من إشكالية المسرح العربي ؟

ـ أم فقط تعتمد على صياغة مكوناتها انطلاقا مما هو محلي ؟

ـ هل هي مجرد خلخلة آنية لما اكتسبناه من «المعرفة» عن المسرح كمؤسسة ؟

ـ أم أنها نظرية تحمل في ثناياها استمراريتها وأسئلتها المتجددة التي تنبع من عمق النصوص وحركيتها وتواصلها مع الجمهور ؟) .

هذه التساؤلات ــ وأخرى غيرها ــ تكشف عن عمق تغلغل الباحث داخل القضايا الحقيقية التي يختزنها الكتاب وتفجرها الاحتفالية في نفس الوقت.

أما في كتاب «التأسيس» فإننا نجد أنفسنا أمام نفس الهم ونفس الهاجس، أي هاجس التأسيس أو التجذير. أمام الكتابة التي تتعدد من أجل أن تلتقي عند شيء واحد، وهو أن يشبه هذا المسرح واقعه وانسانه وتاريخه.

ويمكن أن نقول عن تجربة عبد الله أبو هيف بأنها تنظير ميداني، وذلك لأنها بحث عن المسرح / الكل وذلك من خلال دراسة المسرحيات / الجزء. وهي بهذا تجمع التصورات المتفرقة ــ التي تشكلها التجارب المسرحية السورية ــ وذلك من أجل الحصول على صورة واحدة وموحدة، صورة المسرح العربي في سوريا..

وأما ذ. محمد المديوني فيتناول مسألة التأسيس من خلال أكثر القضايا حرارة وحدة والتي هي قضية التراث. انها القضية التي تشكل عصب هذا المسرح وعصب كل الثقافة العربية المعاصرة. كل الكتابات العربية ــ أو جلها ــ تلتقي عند التراث، وكل الكتابات ــ أو جلها ــ تلتف حول هذا التراث. فهل معنَى هذا، أن هذا التراث غير متجانس؟ أم أن الاختلاف واقع في طبيعة رؤيته وتمثله والتوقف منه، الشيء الذي يجعل حقيقته النهائية جزء من حقيقة الكاتب أو المبدع؟ ان ذ. محمد المديوني ينطلق من النص المسرحي ليكشف عن بنيته الداخلية. وهو ــ حين يعود للكتابات النظرية ــ فإنه لا يفعل ذلك إلا للاستئناس بها، لأن الأساس لديه هو استنطاق النص وجعله يتحدث لغته الخاصة..

– 15 –

أما المحور الأخير من الكتاب فهو مخصص للملتقيات والمهرجانات المسرحية ، وتكتسي هذه اللقاءات خطورتها من كونها مناسبة هامة للقاء . ان اتساع رقعة العالم العربي – جغرافيا – يجعل مسرحنا مسرحا جهويا بالأساس . من هنا تكون المهرجانات فرصة لتوحيد الفضاء المسرحي ، وذلك حتّى تلتقي التجارب وتتحاور وتتكامل . يقول الباحث ان (مثل هذه التظاهرة تعتبر مقياسا حقيقيا ومسبارا دقيقا للوضع العربي سياسيا وانعكاس هذا السياسي في الأدبي واللقاء الثقافي والفضاء الانساني) ان المهرجان ليس تظاهرة سياحية – كما قد يظن البعض – وذلك لأنه في حقيقته مؤتمر شعبي – على مستوَى الابداع والخلق الأدبي والفني – مؤتمر تتحاور فيه التجارب المحملة بالقضايا والهموم . وبذلك يحضر الإنسان العربي من خلال حضور الابداع الحق ، ذلك الابداع الذي يترجم همه وحسه وقضاياه وتطلعاته – الآنية والمستقبلية – .

يتضمن محور المهرجانات رصدا للملتقيات المسرحية التالية :

1) الملتقَى الأول للمسرحيين المغاربة بمكناس سنة 1980 .

2) المهرجان الرابع للشباب العربي بالرباط – صيف 1979 .

3) المهرجان العربي المتنقل بالرباط – سنة 1984 .

يمكن أن نقف قليلا عند بعض القضايا التي يركز عليها الباحث والتي هي ، قضية النص والتراث وقضية علاقة الابداع بالسياسة . كما يمكن أن نستخرج بعض الأسئلة التي طرحها الكتاب والتي تعتبر أسئلة إشكالية .

فبالنسبة لقضية النص يمكن أن نشير إلى حقيقة أساسية في المسرح العربي وهي غياب النص المؤسس ، أي غياب لاوعي مسرحي في الكتابة ، الشيء الذي يجعل الكتابة لدينا تكون استنساخا لنص غائب ، هو النص الغربي بالضرورة ، وذلك عوض أن تكون إضافة حقيقية وابداعا جديدا ، هذا النص المؤسس . كيف السبيل إلى تحقيقه وإيجاده ؟ .

- هل بممارسة الاقتباس ـ تحت عباءة التأليف ؟
- هل بالتخلي عن مبدإ المحاكاة كما هو سائد في الغرب . وكما لانزال نحن ننقله ونمارسه وذلك حسب رأي أدونيس .؟
- هل بربط النص المسرحي بالكتابة الأدبية في الأجناس العربية الأخرى ، وذلك من مثل المقامات والحكايات والملاحم الشعبية والاستفادة من تقنياتها في السرد والصياغة والحوار وبناء الشخصية ؟

ولأن الأمر أكبر من أن تحسمه كلمات محدودة ، فإنني أترك الإجابة للابداع العربي ، أي للنص الذي يؤسس نفسه حاليا وذلك من خلال عمليات البحث والتجريب التي تمارسها كثير من الأقلام الجادة داخل المجتمع العربي ..

أما التراث ـ وهو القضية التي ملأت الدنيا وشغلت الناس ـ فإن الباحث يتجاوز السؤال التقليدي هل نقبله أو نرفضه إلى سؤال واقعي وعملي وهو :

(ـ كيف نعطي للتراث معنًى حداثيا يجعله مرتبطا بمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي ، وبالمتلقي العربي للارتقاء به إلى مستوًى

قضايانا المعاصرة من خلال الفهم الذي يجب أن نبنيه من تراثنا . لأن التراث ليس بضاعة تم انتاجها دفعة واحدة خارج التاريخ بل هو جزء من التاريخ ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور) .

إن الباحث يضع التراث داخل موضعه الصحيح ، أي داخل التاريخ الذي هو التغير بالأساس . ومن هنا فإن الارتباط بالتراث هو في حقيقته ارتباط جدلي بالذات المغيرة والمتغيرة ، وذلك في إطار عالم لا يكف عن التغير والتحول . إنه ارتباط بذاتنا نحن / الآن / هنا ..

أما القضية الثالثة ، وهي علاقة الابداع بالسياسة – فيثيرها الباحث عند دراسته للمسرحية الجزائرية (قالوا العرب قالوا) والمسرحية الليبية (بضربة واحدة قتل عشرة) فهو يرَى (أن العلاقة ما بين المسرح والمؤسسة التابع لها سواء كانت سلطة أو حزبا .. تعتبر ذات قيمة إيديولوجية تهيئ للمبدع موقعا في بنيتها من أجل التحريض واحداث التطهير في داخل الفرد الذي يؤدي أغراضا إيجابية) .

إن الانتاج المسرحي في الوطن العربي يتم غالبا داخل مؤسسات مسرحية ، وهي مؤسسات رسمية ذات توجه اعلامي ، الشيء الذي يُجرِّد (المبدع) من مبادرة الخلق والابتكار ويجعله صدى عوض أن يكون صوتا متميزا ، ويجعل انتاجه يفتقر إلى الدفء والحرارة والصدق الفني ..

وننتقل الآن إلى الأسئلة التي أثارها الباحث ، وهي أسئلة تتوزع داخل جسد الكتاب . ويبقَى أن هناك أجوبة مؤجلة لأنها ترتبط بالابداع المسرحي – في حدوده الكائنة والممكنة ، ونكتفي بأن نسجل أكثر هذه الأسئلة خطورة وجدية والتي هي :

– أين تكمن «عربية» المسرح ؟

– هل في اعتماده على الموقف المضاد للتحجر في اللغة ؟

– أم في محاولة خلق خطاب أدبي ينهض على انفتاح اللغة على الرمز كفعل تاريخي يدعو إليه المادي المعيش ؟

– هل في الانطلاق من المعطيات التراثية التي اكتسبت لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ؟ ونوعا من اللصوق بوجدانها لاثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا ؟

– أم في جعل المسرح العربي يستوعب الدلالات الحضارية سياسيا وإيديولوجيا لتحديد وظيفته من خلال العلائق المتحكمة في طرفي العملية الإبداعية ، الفنان والجمهور بهدف ملامسة أسرار النص الأدبي عبر مجموعة من الأدوات الفنية التي تصبح قنوات لتمرير موقف إنساني تطل منه على زمن نسعَى ويسعَى التاريخ إليه .

وأخيرا ، ولأن شهرزاد قد أدركها الصباح ، فقد وجب أن تلوذ بالصمت وأن تكشف عن الكلام المباح . ان هذا المدخل / المقدمة لا يمكن أن يغني عن الغوص في جسد الكتاب ، وبهذا أعطي الكلمة للأستاذ عبد الرحمن بن زيدان من أجل أن يكشف الحجب عن المسرح العربي ، وذلك من خلال أسئلته وقضاياه واختياراته واشكالياته المختلفة ..

لماذا أسئلة المسرح العربي ؟

- 1 -

يندرج هذا الكتاب ، ضمن متابعتي واهتمامي بالمسرح ، وقراءتي لبعض ظواهره وقضاياه وما تطرحه من أسئلة حول تجاربه وإضافاته النوعية والكيفية داخل الثقافة العربية ووسط الصراع والوعي بشروطه وحركيته وسيرورته التاريخية والفنية .

هذا الاهتمام جعلني أتناول قضية التأسيس للمسرح العربي ، وكيف يتم تجاوز النموذج الموجود ، والخطاب السائد فيه عن طريق خلخلة المسيطر ، وتعرية التسطيح الذي يقوم بدور التمويه لتزييف فاعلية المسرح كممارسة أدبية تتموقع بوظيفتها داخل المجتمع ، وفي الأخير فضح كل الأدوات التي تدعو إلى مصالحة الواقع والمحافظة على الكائن المسيطر دون البحث عن الممكن .

إن المسرح العربي — وهو يؤسس ملامحه وهويته وجوّانيته المتمثلة في رصّ النص عبر الرموز والدلالات والتراكيب والرؤى المتباينة ، نراه ينتج ويبدع موقفه ورؤيته للعالم حيث تضطلع الذات المبدعة ببنينة النص ، وهندسة كيانه ليصبح كائنا متحركا يقوم على التناقض وليس التجانس ، على الاختلاف وليس الائتلاف ، على أدبية النص وليس على الخطاب اليومي الساذج ، إنها العملية التي يلتقي فيها المخرج

بالأديب لإبداع النص الأدبي واخراجه من الأوراق ليخلق الحفل الذي يلتقي فيه الناس بالناس ، وسط العجائبي والمدهش حيث التغيير والتغيّر والمشاركة في الفعل اثراءً للرؤيا وتعميقها من أجل تحطيم الأشكال المحنطة في المسرح واللغة والأحداث والحوارات التي لا تراعي خصوصيات الإنسان والمجتمع العربي في سيرورته التاريخية وتحوله الاجتماعي .

– 2 –

هناك حقيقة لا يجادل فيها اثنان، وهي انخراط المسرح العربي – الجاد – في الصراع الحضاري الذي يعيشه العربي بحثا عن التقدم ، والتطور ، عوض التخلف والبقاء في الخلف والسكونية وذلك من أجل تحقيق الحداثة الفكرية لتغيير المجتمع العربي عمقا وعموديا وليس أفقيا وشكلا ، بمعنَى تغيير هذا المجتمع من الداخل وتحويل الإنسان ، من كونه ركاما من الحاجيات التي تستهلك دون أن تفجر فيه طاقات إبداع والمشاركة والنقد – إلى منتج متحرك غير مغترب عن تراثه ولغته ووطنه .

إن المسرح العربي :

1) حاضر في الثقافة العربية رغم ما يعانيه من حصار ومصادرة للحريات ونفي للمبدعين .

2) حاضر رغم الغزو الاعلامي الغربي الذي يخاطب الغرائز دون الإنسان فيحرم هذا الإنسان من الحوار واللقاء الإنساني والتواصل .

3) حاضر بمبدعيه في مجال كتابة النص والاخراج والنقد رغم كل المعوقات والمثبطات .

وطبعا فمن هذا الحضور تتولد ارادة التحدي والتجاوز والاستمرارية لتعميق ثقافة السؤال والتساؤل في المتلقي العربي عوض الرضَى بالسهل والمسطح والساذج ، إنه الحضور الذي يتأسس داخل الصراع والارتباط بالقضايا الحيوية للإنسان العربي .

فداخل الزمان والمكان العربي يتفجر الخطاب المسرحي الذي يملك حق المغايرة ، ومشروعية التنوع والاختلاف ، ليصبح له طابع الفرادة حسب خصوصيات المبدع داخل الفضاء الذي يتحرك فيه والزمن الذي ينتمي إليه ، إنه الخطاب الغير بريء في منطلقاته وتوجهاته وقناعاته ، لأنه يدافع عن قضايا الانسان الحيوية والأساسية بالأدبي الذي ينهض على ترجمة الواقع المعطَي إلى عالم عجائبي ومدهش يصيغه الأديب العربي انطلاقا من زخم تراثه ومحاورأته الواعية للذاكرة الشعبية أو تفاعله الإيجابي مع العطاء الانساني مشاركة منه في إغناء الحقل المسرحي بالتجريب والتجاوز لتأسيس الفعل البعيد عن الانفعال ، والقريب من النوع الأدبي الذي يتغيّر ويتحول ويضيف إلى الحركة الثقافية العربية دماً متجدّداً بتجدد الحياة والقضايا والصراع .

إن قراءة المتن المسرحي العربي يجعلنا نعاين مجموعة من الحقائق الجوهرية التي بها نلملم شعث الاجتهادات ... ونوحّد المتفرق منها داخل العملية النقدية التي ترصد الرؤية المسرحية العربية وما تحبل به من دلالات حضارية ، هذه الحقائق التي صاغها مبدعون ملتزمون ، أثروا الحقل المسرحي بكتاباتهم وتنظيراتهم ونقدهم ، فمنهم من كان يؤصل الخطاب المسرحي داخل النص الأدبي ، ومنهم من كان يسائل

الممارسة المسرحية ومكوناتها بدءاً من النص إلى المؤسسة وصولا إلى الإخراج ، والجمهور وعلاقته بالفرجة ، ومنهم من حاول ـ ولايزال ـ انتاج خطاب يؤسس المنهج النقدي الذي يراعي خصوصية النوع الأدبي لقراءته بأدوات مغايرة عن تلك التي توظف في الشعر والرواية .

هذه الاجتهادات التي شكلت حقائق الابداعية العربية في مجال المسرح اعطتنا حضور مجموعة من الأسماء التي حفرت ملامح هذا المسرح فأعطته تميزاً ملحوظا من مارون النقاش إلى آخر التجارب التي لازالت تمد جسور الربط بينها وبين الجمهور .

ونظرا لوفرة النتاج المسرحي وتنوعه فإنه لا يمكن اختصار هذه التجربة بين دفتي هذا الكتاب لكني اخترت بعض النماذج التي اتغيّا منها :

1 ـ التعامل مع بعض النتاجات التي تتوفر على شعريتها واجتهاداتها التي طورت فن القول المسرحي والفرجة .

2 ـ الابتعاد عن كل الآراء المسبقة أو المهيأة سلفا حتّى لا أسقط في مطب التكرار واجترار ما قاله بعض النقاد .

3 ـ قراءة التجربة المسرحية العربية بأدوات مغايرة وعيون مختلفة تراعي التأسيس لخطاب نقدي بديل للسائد .

4 ـ تجاوز الكتابة التي كنت قد قرأت بها المسرح المغربي لأنها كانت لا تنظر في الأدبي إلا ما هو اجتماعي / إيديولوجي دون التعرف على الميكانيزمات التي تحكمت في الابداع .

5 ـ الانتقال من المحلي إلى القومي على اعتبار أن الثقافة العربية باختلافها تعيش التكامل ، وبتناقضها تحيا الانسجام ، ومن هنا جاءت

تسمية هذا الكتاب «أسئلة المسرح العربي» لأن همّ التأسيس لا يرتبط برقعة معينة ، لكنه قدر جيل التجاوز الذي يصطدم بالنكبات والهزائم والتخلف ، ومن هنا جاء الطموح إلى تطوير امكانات فن القول المسرحي وانتاج خطاب لا يشبه إلاّ ذاته وواقعه ومعاناته .

— 3 —

إن البناء الجديد يبدأ من الهدم ، هدم المسرح كبناية وكراسي وستائر وأفكار جاهزة تعلّب تحت الطلب ، إنه الغاء السياحة التراثية بهدف البحث عن مسرح عربي يساهم في «صنع» الانسان الجديد والذوق المستقبلي انطلاقا من الأسئلة التالية :

— ما الثقافة التي نريد ؟
— ما هو الانسان الذي نريد ؟
— كيف ولماذا ولمن هذا المسرح ؟

إنه البحث عن جوهر المسرح كشكل قولي ديمقراطي فاعل في الواقع يتحرك في فضاء ثقافي وفلسفي وجمالي يعمل على تغيير الانسان من الداخل ليصبح هذا المسرح «تعبيراً جماعياً عن حسّ جماعي» ويكون «تعبيراً حرّاً للإنسانالحرّ في الوطن الحر» . وطبعا ، وبدون توفر المناخ الصحّي ، والظروف الملائمة ، والبنيات التحتية لهذا المسرح ، يُغيّب حضوره ودوره وممارسته بشكل قسري ، وفي هذا يُلغى اللقاء ويصبح الشلل عوض الحركة ، والبكم محل التعبير .

إن من هذا المنظور والتصور جمّعت بعض التجارب العربية في مجال كتابة النص والاخراج والنقد رغبة منّي في رصد أسئلتها داخل الانتاج وليس خارجه ، في الصوت والصورة وليس جريا وراء الصدَى

والنسخ الباهتة ، بمعنًى – أوضح – تلمس حرارة النصوص ونبضها وتوترها وخلفياتها للتعرف على نوعية الثقافة التي تحبل بها ، والقضايا والحالات والمواقف التي تمرّر إلى المتلقي العربي بما هو جمالي في الفرجة وبكل ما تزخر به من عوالم وفضاءات ونماذج ، وما تحمله من إضافات أو تكرار ، من مهادنة للواقع أو عدم المصالحة مع الكائن الموجود ، من هذا المنظور كذلك تناولت بعض العروض وبعض النصوص الأدبية .

فتناولت تجربة الطيب الصديقي وما أثارته من نقاش وحوار وجدل حولها على مستوًى استعراضيتها وأسلوب الاخراج وتوظيف بعض الظواهر المسرحية العربية في بنية النص ، وكيف كان يمثل – في فرجاته – طقسا احتفاليا من حيث الشكل لا الجوهر ، السطح لا العمق ، وفي الإطار نفسه اخترت تجربة محمد تيمد الذي أغرق مسرحه في «اللامعقول» مكسراً رتابة اللغة ليعوض غيابها بالتقنيات والإنارة والديكور والاكسوارات لكنه يعود للتجريب عندما أخرج مسرحية الضفادع» لـ «أريستوفان» بـ «أسلوب» احتفالي .

ويمكن أن نميّز تجربة هامة في المسرح العربي والمتمثلة في فرقة مسرح الحكواتي من لبنان ذات الخصوصيات الفكرية والفنية التي تفردنها في خارطة المسرح العربي بعطاءاتها ، سيما وأن هناك مجموعة من العوامل التي كانت وراء نجاح هذه الفرقة :

1 – صدور بيان الحكواتي الذي ينظر للتجربة المسرحية للفرقة ، والتقاؤه مع جماعة المسرح الاحتفالي في طرح الأسئلة حول المفاهيم السائدة في الثقافة المسرحية العربية مع التركيز على كيفية التأسيس للبديل انطاقا من الذات وهي تصارع العدوان والاجتياح من أجل البقاء والحياة .

2 ــ لبنان المشتعل حربا طائفية وعداوة وتطاحنا ، ثم الهجوم على الجنوب ، وخروج الفلسطينيين من بيروت والابادة التي يتعرضون لها من طرف إسرائيل ، كل هذه العوامل أسهمت في تشكيل الرؤية الحكواتية على المستويين النظري والمارساتي وهو ما أنتج لنا مسرحية «أيام الخيام» كعرض مسرحي يحمل همّ الوطن والحفل واللقاء .

وهناك تجارب عربية أخرى تحمل وعيها ورؤيتها للعالم بخطاب مؤدلج يرمي إلى تسييس المسرح وجعله مشروعاً سياسيا تطغَى فيه الأصوات الخطابية والشعارات حتَّى أنه يتحول في نهاية المطاف إلى الوظيفية التعليمية المباشرة ، وفي هذا الإطار اخترت رياض عصمت من سوريا والسيد حافظ. من مصر ومن الكويت عبد العزيز السريع الذي يجعل مسرحه متحركا في شبكة العلاقات الاجتماعية التي أفرزتها مرحلة الانتقال من زمن الغوص في البحار بحثا عن اللؤلؤ إلى زمن البترول وما طرحه من اشكالات في العلاقة بين الأنا (الأسرة الكويتية الرمز) والغرب .

هذه النماذج تنتمي إلى الحركة المسرحية العربية الجديدة ، وإلى عطاء جيل نحت لنفسه صوتا مغايراً ، وملامح مختلفة ، جيل يمثله صلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور ، ونعمان عاشور وسعد أردش ، وعبد الله البوصيري ، ويوسف إدريس وعلي الراعي ، وسعد الله ونوس ، وعز الدين المدني ، والمنصف السوسي ، وعبد الكريم برشيد ، وقاسم محمد ، ويوسف العاني ، وصقر الرشود ، ومعين بسيسو ، وعبد الله أبو هيف ، وأسعد فضة ، وعلي عقله عرسان والحبيب شبيل وغيرهم .

— 4 —

عندما نتحدث عن المسرح العربي فإننا نؤكد على الحضور النوعي للمسرح المغربي فيه ، لأن ما تحمله تجربته من اجتهاد وإضافات عبارة عن لقاء وفراق ، حوار وقطيعة ، قبول ورفض للجاهز ، إنها العملية التي لا تقبل الأجوبة ولا الموديل ولا الاشكال المحنطة ، لأن الهدف هو استيعاب المستورد ونقده لبناء مشروع متحرك يلغي القراءة التراثية للتراث ، وينفي سلطة الغرب ومسرحه القمعي .

من هنا جاءت التجربة المسرحية بالمغرب متنوعة بعطاءاتها ، فهناك المسرح الفردي الذي اخترت منه نموذجين الأول لعبد الحق الزروالي . والثاني لعبد الكريم برشيد الذي أدرك أن الصيغة التي يوجد عليها المسرح العربي غير سليمة لهذا وجب تفجير القوالب الجاهزة . من هنا اخترت له مسرحية «فردية» واحتفال مسرحي تحت عنوان «شطحات جحجوح» وفي تثمين هذه التجربة حاولت تلمس نقاط الالتقاء بين التنظير والممارسة وكيف ترجمت البيانات الاحتفالية إلى حركة مغايرة داخل الحفل والمشاركة والارتباط بالانسان بأبعاده النفسية والاجتماعية والإيديولوجية والأنطولوجية .

— 5 —

في هذا الكتاب ــ كذلك ــ أحاول الاقتراب من أسئلة النقد العربي على اعتبار أن هذا النقد ابداع فوق ابداع أو «كتابة فوق كتابة» وأحاول كذلك التعرف على التطور الذي مسّ المنهج النقدي المسرحي من خلال بعض الكتابات النماذج .

هذه النماذج التي قرأت الظاهرة المسرحية العربية بوعي عميق

وأدوات مغايرة كانت تمليها طبيعة الظاهرة ومكوناتها ، وذلك بجهاز مفاهيمي ينهض على استيعاب النقد الجديد واستخلاص المفاتيح التي تفتح النص المغلق ـ الذي يتحرك بعلاماته ورموزه وإشاراته ـ للإفصاح عن دلالاته ووظيفته داخل العرض .

ونظراً للتراكمات النقدية التي عاينت التجربة المسرحية العربية وتنوع مشاربها وأدواتها فإنني اخترت بعض النماذج ـ كذلك ـ التي اهتمت بمحاولة معرفة النص المسرحي ، أو التنظير للحركة المسرحية أو قراءة النص من الداخل ، فكان محمد المديوني وعبد الله أبو هين وعبد الكريم برشيد من بين هذه النماذج .

وطبعا فإن هذا لا ينفي وجود كتابات جادة في هذا المضمار مثل عطاء سمير سرحان ويوسف إدريس وعلي الراعي وعلي عقله عرسان وفرحان بلبل ومحمد عزيزة وحسن المنيعي ، وغيرهم لكن طبيعة الدراسة تفرض هذا النوع من الاختيار لأنه يندرج في إعطاء الأمثلة لا التقيد بالحصر .

إن الكتاب في شقِّه الأخير عبارة عن رصد لما طرحته المهرجانات المسرحية العربية من أسئلة حول سير النشاط المسرحي في الوطن العربي ، لأنها في عمقها لقاء بين مختلف التجارب بتنوع مستوياتها وألوانها وأشكالها وتراثها . حيث أنها في كل عروضها لا تخرج عن الافصاح المضمر أو العلني عن علاقة المسرح بالسياسة والتراث والذاكرة الشعبية والاصطدام بالغرب .

إن هذا الكتاب في منطلقاته وتوجهه عبارة عن ارتباط حميم وقوي بالمسرح العربي ، وهو عبارة عن اقتحام للمسكوت عنه في النص الأدبي والعرض بوعي جديد يتجاوز الثابت بحثا عن المتحول ،

ويؤسس لقراءات مغايرة تلغي التقديم الصحفي السريع ، والكتابات الموسمية التي لا تتسلح بترسانة معرفية واضحة . إنه المتابعة المتأنية التي جعلتني أجمعها بين دفتي هذا الكتاب .

إنها الكتابة التي تحمل مسؤوليتها معها ، وترسم للنقد المسرحي العربي أبجدية جديدة تستمد مقومات وجودها من الاندماغ والارتباط بكل مقومات العصر وما تمليه من ثقافة متحركة ملتحمة بـ «الآن النحن الهنا» وهذا فعل لا يقوم به فرد منعزل لكنه الفعل الذي يتحمل مسؤولية انجازه جيل بكامله .

أتمنّى كما سبق وأن أشرت في كتابي «من قضايا المسرح الغربي» و«كتابة التكريس والتغيير» أن تكون مساهماتي أرضية للنقاش العلمي الذي يراعي المغايرة والاختلاف خدمة للثقافة العربية والانسان العربي ، وخدمة للنقد المسرحي العربي الذي بدأ يشكل صوته المميّز بانضباط موضوعي بعيد عن الصخب والهرج والنفخ الاعلامي في أعمال لا تتوفر فيها مقومات الفن والفكر والعطاء الجاد .

ع. بن زيدان
مكناس / المغرب شتاء 1987

1

دراسات تطبيقية

النص المسرحي ككتابة للواقع

الطيب الصديقي والاحتفالية

ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب

«نمـوذج»

أثار الطيب الصديقي جدلا مسرحيا بين المثقفين المغاربة ــ من جهة ــ وبين مثقفي الوطن العربي من جهة أخرى ، بحيث نرى بعض الفرق تعارض معارضة شديدة الشكل المسرحي الذي يوظفه ــ فنيا ــ لخدمة مضمون المسرحية المقدمة . ونرَى فرقا أخرى قد تبنت أفكاره ، وطرق عمله في عروضها . فهو الذي طور المسرح الاحتفالي ، واثر بعمله في تقديم العرض ، والتمثيل والتجربة ، والبحث للعمل المختبري على قواعد فنية ، نابعة من صميم الضرورة الموضوعية الراهنة للحياة التي نحياها ... ومن هنا كانت أصالة التزامها وشموليتها الفكرية ، بل وقيمتها العملية .

فمسرحياته ــ التي سماها البعض ــ استعراضية ــ كحكم مسبق دون البحث عن ينابيع أعماله ، وانها لم تفلح في أن تصبح مسرحية شعبية بالمعنَى الأصيل لهذه الكلمة ... نجدها في العمق تعبيرية عن حاجة ضرورية لم يستطع المسرح التجاري تحقيقها ، من حيث رد المسرح إلى

جذوره الاحتفالية ، فالصديقي يبحث عن مسرح شعبي فيه البساطة لا البدائية ، والشاعرية لا الرومانسية والواقعية لا المذهبية السياسية .

وطبعا فنحن لسنا بصدد مسرحيات كلاسيكية تعالج موضوعات مثالية خالدة عن موقف الانسان من الكون والغيب والمصير ، ولا نحن بصدد نوع من المسرحيات التي تتناول مشكلات اجتماعية وتكافح في سبيل الوصول إلى حلول لها من وجهة نظر فكرية ضيقة ، وانما نحن أمام نوع من المسرحيات التي كتبت للشعب ، ونبعت من وجدانه الجمعي ، واستمدت من حكمته وأمثاله وحكاياته ، ومن مغامراته البريئة وعثراته المتواضعة ، من سخرياته وشطحاته الساذجة انها تتناول المشكلات دون أن تصبح مسرحية المشكلة ، وتكشف عن النفسيات ، دون أن تكون «رواية» نفسية ، خصوصا بعد أن انتقل الصديقي من مرحلة التعامل مع ربرتوار المسرح العالمي ، إلى مرحلة التعامل مع التاريخ المغربي والعربي .

فبعد أن اقتبس مسرحيات كثيرة ــ وهو يرأس المسرح العمالي :

ــ «الوارث» عن الوارث لرينار .
ــ «المفتش» عن غوغول .
ــ «بين يوم وليلة» عن توفيق الحكيم .
ــ «برلمان النساء» لأرسطوفان .
ــ «محجوبة» عن «مدرسة النساء» لموليير .
ــ «في انتظار مبروك» عن مسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت .
ــ «مومو بوخرصة» عن أميدي أو كيف نتخلص منه ؟ «ليونسكو» ..،
ــ «القوق في الصندوق» عن يوجين أونيل ، وقدور وغندور عن أربال .

دخل مرحلة توظيف التراث الشعبي ، فأخرج مسرحية «سلطان الطلبة» وهي تأليف مشترك مع عبد الصمد الكنفاوي ، ثم مسرحية «المغرب واحد» قدمها بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وفي سنة 66 ـ 1967 قدم مسرحية «مدينة النحاس» وهي عمل شعري من تأليف محمد السعيد الصديقي ، كذلك مسرحية «مولاي اسماعيل» ، «الرأس والشعكوكة» و«الحراز» ثم «مقامات بديع الزمان الهمذاني» ومسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» وكلها طبعا مسرحيات شعبية .

وهكذا فإن خلق فن شعبي ـ من خلال المسرحيات الأخيرة ـ جعل الشعبية عند الصديقي ، في الابداع الفني ، رغم أنها تتطور في ظروف التناقض الناجم عن البنية الطبقية للمجتمع المغربي أهم شكل للتعبير عن المثل الشعبية في الفن .

ومن هنا نعيد طرح السؤال التالي : هل الصديقي مبدع شعبي أم لا ؟

طبعا يجب طرح هذا السؤال طرحا ديالكتيكيا ، لرصد الجوانب المتصفة بالشعبية الأصيلة في هذا الابداع ، وأي الجوانب يناقض الشعبية مناقضة صارخة ، تشهد على تراجعات الفنان ، أمام الرجعية ، بل وسقوطه تحت تأثير الظروف الاجتماعية غير الملائمة ؟

إن معالجة إبداع هذا الفنان ، هي إيضاح ما إذا كانت مؤلفاته محافظة على الحقيقة الحياتية أم لا ؟.. وإذا كانت كذلك ـ بغض النظر عن رجعيتها كلها ، وتحتفظ بالعناصر الجوهرية للحقيقة الحياتية ـ فإن لهذه المؤلفات قيمة اجتماعية الأمر الذي لاقى انعكاسه في ثقافة وفن المغاربة بصفة خاصة ـ والوطن العربي الكبير ، بصفة عامة .

فمؤلفاته وأعماله ، تستحق الاعتراف الشعبي الشامل ، من خلال «مسرح الناس» الذي كان يضطلع بمسؤولية البحث عن أشكال مسرحية مستوحاة من الفرجة العربية ، خصوصا وان هذه الأعمال تعرض درجة راقية من الفنية التي يحوزها الفن لا عن طريق المهارة الحرفية في استخدام وسائل التعبير الفني فحسب ـ لأن هذا الأمر يظل أبدا غير كاف لنشوء الروائع الفنية الأصيلة ـ وإنما في الفنان الذي يستطيع أن يصبح قادرا على خلق مؤلفات تمتاز بشعبية حقيقية ، ترتبط فيها المهارة العضوية ، بالمحتوَى الفكري السامي : لأن التقدم بالانسان ، عن طريق التطور إلى الأقوَى والأفضل هو الخلق ، هو الابداع ، هو الطموح إلى المستقبل ، لأن الاتجاه إلى الخلق ، هو رجعة إلى موضع سابق مر به الانسان ، وتركه سائرا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة .

لكن ألا يمكن أن تكون في ماضي الانسان أشياء ذات قيمة ، ويرَى من الأفضل له استعادتها لخلق يقظة قومية ؟ .

طبعا هذا ما فعله الصديقي عندما جعل المضمون الروحي والفكري والاجتماعي لأعماله مستوحَى من بلاده ، ومشاكل مجتمعه ، ومن حياته وأخلاقه ، وضميره أثناء تفاعل ذلك كله مع الواقع ، ومع قراءاته وتأملاته ، ومن روح العملاق المتمرد في ذاته .

لكن هل المهمة الابداعية للصديقي ـ ككاتب دراما ـ تقتصر على تناول المصادر الموجودة والمتاحة ، وفرز بعضها ، وترتيبها في حوار يخلق لنا مسرحية ؟ أظن أن هذا انطلاق زائف لخلق مسرح شعبي احتفالي متعامل مع التراث ... لأن الكاتب من هذا المنطلق يقترب من روح التراث أكثر من اقترابه من روح العصر .

لهذا جعل الطيب الصديقي الأدب الشعبي ، هو ذلك التراث العريق من خلال «المجذوب» التراث الذي عبر به كل فرد من أفراد الشعب المغربي عن نفسه ، في صدق وبساطة ، وتواضع على لسان مجهولين استطاعوا أن ينطقوا مباشرة بما تحس به قلوبهم ، بعيدا عن قواعد الأدب الرسمي وقيوده وأشكاله الخاضعة لسلطة كيس النقود ... ولاشك أن ننتظر من المسرحية الشعبية أن تتوفر فيها هذه البساطة والصدق ، وأن تتجرد من الادعاء والطموح ، ومن الطبيعي أن نجد فيها الفكاهة الخشنة ، ممتزجة بالتهويل الفاجع ، والموعظة الأخلاقية مما جعل مسرحياته الشعبية استعراضا غنائيا ، ونقدا لاذعا للمجتمع الذي أفرزها ، فمثلا هذه مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تتمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالأخص ما يحيط بهما من شعوذة واستغلال يتبلوران من خلال شخصية بطل المقامات الشهير «أبو الفتح الاسكندري» ، وقد اختلط في العرض التعبيرات الجسدية لتصوير الألم ، مع استعمال الأقنعة ، فكان تأثير جان لوي بارو وأرتو وفيلار واضحا من خلال العرض .

فالصديقي يهدف إلى تغيير عميق في جذور الحياة الاجتماعية وإحساس الصديقي بضرورة القرب من الوجدان الشعبي ، والتعبير عن ثورات الضمير ، جعل المسرح عنده مكانا للتغيير لا للترفيه فقط . ومن هنا وجب البحث عن الشكل الملائم الذي يحدده مضمون الشعبية وطقوس الاحتفالية .

لقد أكد «ليسينغ» أن الفن يجب أن يتغذّى من جذور شعبية ، ولكن هذا لا يعني في رأيه حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للابداع الفني ... فالفنان في رأيه يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي ، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية وعليه وهو يصوغ المواضيع

الشعبية ، أن يستخدم كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرَى الفن رافعا بذلك الشعبية إلى أرقَى درجاتها ... وهذا ما حاوله الصديقي في «سلطان الطلبة» و«سيدي ياسين في الطريق» و«مولاي اسماعيل» و«الحراز» و«النور والديجور» و«السفود» من حيث الاستغلال وتوظيف كثير من الاشكال التعبيرية الشعبية ـ كالحلقة والبساط ـ التي أضفت طابع الاحتفال على أعماله ، والتي أعادت إلى المسرح شكله القديم حيث كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي ، والذي بواسطته يلمس عاطفة جماعية ، أو رمزا عاما ، يستقر في اللاوعي الجماعي ، حيث كانت الطقوس هي التعبير عن هذا اللاوعي ، الذي يربط بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

فالصديقي ـ من هذا المنطلق الاحتفالي ـ يجعل المشاهدين يعيشون أجواء افتقدوها فهم يستمعون إلى الألحان ، والأغاني ، ويشاركون الجماعة في الرقص ، والصراخ ، والركض ، والممارسات التي تجعلهم يرتبطون مع الآخرين من موقع الحدث ، وليس من موقع شخصية واحدة ، وكل هذا من أجل أن يشعر المشاهد بصلة وثيقة مع العالم الطبيعي مما جعل مسرح الصديقي مسرحا شاملا ، يتبلور على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية ، ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب .

الشاب : زيد ـ زيد وتحدث على الحلاقي .
الراوي : خذ يا السامع حديث الحلاقي ... هاك ها أولاد سيدي أحماد موسَى ، من بعد أولاد أحماد موسَى ... ها صاحب العشوب والناموس ... ها مول شربات ومرطبات .
الحلايوي : جبان كل وبان [(جبان) نوع من الحلوَى المغربية] .

الراوي : يا الله نمشيوا عند شيخ العيوط نسمعوا ميات وميات صوت .

الشيخة : مشينا الشط البحر وشربنا كويسات الخمر
وقلنا العهد ما يخون الكاويني الشاويني
شحال بكَى هو شحال شكَى هو
لو كان شافتو هي

الراوي : ها تاكنزة ــ ها العوادة .. وها الكنبري (أغنية)

الراوي : لطف سمعك ، واسمع القصايد والمدايح .. فالغزوات والمدايح ..
عنتر بغرام عبلة يصول
وبالسيف القاهر يجول

الراوي : اصغ للازلية منمقة القول ... قصة علي وحكاية راس الغول .

ففي هذا المشهد لم يوصل الصديقي المعلومات عن الشخصيات ، عن أعمالهم إلى الجمهور ، قبل أن يأخذ الفعل الممثل في شق طريقه فعلا ، لكنه قدم المكان الذي ستجري فيه الأحداث بتصوير ماهر ، توخى من ورائه تحقيق عنصر التشويق لإثارة استجابة قوية ــ من الجمهور ــ لهذا التشويق ، وخلق حب الاستطلاع عند الجمهور ، لأنه عنصر من أقوَى العناصر الذي يجعل قوى المشاعر تتجه إلى الامام ، والتي يعتمد عليها الكاتب المسرحي وبهذا التمهيد يمكن أن نقول عنه أنه المحل الأصيل لقدرة الكاتب المسرحي على بناء أساس متين للصرح المسرحي ، الذي يأمل الصديقي رفع قواعده من خلال ما يراه غروتوفسكي وهو الاتصال بين الممثل والجمهور في إطار الأحداث الفنية .

التاريخ والاحتفال في ديوان المجذوب :

يعتبر التراث عنصرا هاما في تكوين الأمة ثقافيا ونفسيا وفكريا ، أي تحقيق وحدة ثقافية ونفسية وفكرية ، لأنه يقدم نموذجا أساسيا ، وصورة متكاملة المعالم للشخصية القومية بمضمونها وتعبيرها الحضاري ، وتعامل الصديقي مع التراث جعله يلجأ إلى التاريخ .. لعرض وثيقة تاريخية عن عصر المجذوب . حيث حول العمل على التمثيلية التاريخية إلى دراسة متأنية للمادة فجمع مصادر وينابيع الأفكار الأساسية والاتجاهات الفلسفية وظروف حياة العصر وأعرافه من خلال «رباعيات المجذوب» وحاول مسرحة هذه الاشعار ، وطبعا فقد كان هذا متمشيا مع اختلاق جريء على أساس معرفة الحقائق من خلال تصور فني خاص ، وتدخل فاعل للفنان في التاريخ ، ليبلور على أثره البنية العاطفية المتوارثة ، أو اللاشعور الجماعي للأمة فالاعتماد — إذن — على حقائق التاريخية البعيدة ، من خلال عرض حياة المجذوب . جعل العرض المسرحي ينشأ من «الطقس» .

لكن إذا كان «الطقس» يشكل التعبير التاريخي للايديولوجية الدينية ، فإن العرض الدنيوي يجعل الدلالة الفنية متحررة — كليا — من تأثير الدين وأشكاله ، مما يظهر تضاؤل الهيمنة الإيديولوجية للمؤسسات الدينية .

فالاستناد على حادثة عاشوراء — مثلا — واستعادة مقتل الحسين ، يقدم موضوعا ، على شكل محاكاة تمثيلية — قولا وعملا — ألفاظا وحركات ، وهذا عكس ما فعله الصديقي عندما اختار شخصية المجذوب ، لأنه كان يبحث في أن يجد في مادة التاريخ شروطا لخشبة المسرح ، تبقَى مشابهة للحقيقة ، وتكشف في الزمن نفسه عن المغزَى

الاجتماعي لمصير المجذوب المأساوي ، لأن جانب البحث في المسرحية لا يعكس أهمية الباحث والمثقف في عالم المثقفين ولكنه يعكس جماهيرية المسرح شكلا ومضمونا .

لقد عمل الصديقي على تطوير نظريات التمثيل ، وعمل الممثل مع نفسه ، وعمل الممثل مع الجمهور لنقد الحياة الاجتماعية في الماضي ، ولكشف الأحداث العميقة التي تختفي وراء السطح ، لابراز ما كان يجري آنذاك في المغرب ، والقوة الخفية والمتشابكة التي أثرت في مصيره، مع تصوير قناعات المجذوب السياسية ، ويرَى أن المهم والحاسم في المسرح هو الاتصال بين الممثل والجمهور ويرَى أن المسرح يجب أن يكون طقسيا على غرار ما فعله غروتوفسكي عندما وظف الجوانب الاجتماعية والدينية والقومية لتطوير الروح الطقسية في أعماله ، وهو نفس المنظور الذي نجده عند الصديقي لخلق الأجواء الاحتفالية ، من خلال استعادة التاريخ، وثقل الماضي الذي يتحول إلى قوة محركة في الحاضر.

إن الأعمال الفنية ــ التي تجسد أعلى درجة من الشعبية في زمنها ــ تحتوي على أهمية ثابتة ، وتحتفظ بقيمتها الجمالية عبر القرون ، ويجد الناس في القرون التالية : في ابداعات الفن العظيمة في الأزمنة الماضية ــ تلك القيم الانسانية الشاملة المقربة إلى قلوبهم ، والعزيزة إلى نفوسهم . والفن من هذه الزاوية يشكل ذاكرة مادية مجسمة للإنسانية كلها في عملها ونضالها وتطلعاتها نحو الغد الأفضل ، نحو أرقَى أشكال الوجود الاجتماعي نحو أسمَى تطور كامل للإنسان ذاته ... ومن هنا جاءت أعمال الصديقي للتأكيد على الجانب الحيوي في عملية الالتصاق بالتراث والنظرة إليه نظرة جديدة سواء من حيث المبنَى أو المعنَى .. فمن هذه الأعمال :

- سلطان الطلبة (سنة 1965) وهي تأليف مشترك مع عبد الصمد الكنفاوي .
- المغرب واحد (سنة 1965) الطيب الصديقي .
- مدينة النحاس (سنة 66 ــ 1967) محمد السعيد الصديقي .
- ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب (أكتوبر 1966) .
- مولاي اسماعيل : من تأليف محمد السعيد الصديقي .
- الزلاقة : الطيب الصديقي .
- الحراز : عبد السلام الشرايبي .
- مقامات بديع الزمان الهمذاني : الطيب الصديقي .
- مولاي ادريس : أحمد عبد السلام البقالي .
- رسالة الغفران : عز الدين المدني . وأغلبها أعمال تراثية توظف شكل الحلقة .

التراث ، الحلقة والمجذوب :

ان الانفتاح على التراث المحلي ، تعني الانفتاح على الجزئي من خلال الاحتفاء بالكلي لأن الثقافة المغربية العربية ــ كانت ومازال ــ تشكل قوام الثابت البنيوي المنشود في مراحل متباينة من التاريخ العربي على صعيده القومي ، وما اختيار شخصية المجذوب ــ كجزء من هذه الثقافة ــ إلا دلالة واضحة على تقديم جانب أساسي ومهم من حياته المضطربة وعصره المهزوز من خلال الأشعار التي فجر فيها مواقفه ورؤاه لمجتمعه وعصره ، وهذا أمر طبيعي لأن الاضطراب امتياز للبطل التراجيدي ــ عبد الرحمن المجذوب ــ ذلك أنه بوعيه وفنه كان وحده المنخرط في علاقة القوة ، يقدر الافراد الذين يأتمنهم على أسراره أن يشاركوه انفعاله ، وغالبا ما يحاولون تهدئته ، لكنهم لا يمتلكون ــ أبدا ــ لغة الانفعال الطقوسية التي تتوفر عنده كما جاء ذلك في

(اللوحة 3 / 26 المجذوب أعمَى) :

المجذوب : يـــا المجذوب كـــن صـــبـــار
واصبر على مـــا جـــرى لك
أرقـــد على الشـوك عـــريـــان
حـــتَّى يـــطـــلـــع نهارك

* * *

المجذوب : يـــا ويح من طـــاح فـــبير
واصـــعـــب عـــلـــيـــه طـــلـوعـــه
فـــرفـــر مـــا صـــاب جـــنـــحين
بـــكَـى مـــا نشـــفـوا دمـوعـه

* * *

ان المسرحية تعبير عن واقع تاريخي ، حيث يعبر الراوي (1) والراوي (2) عن المجذوب عبر السرد ، والخيال دائما تذكري ، وللتذكر حدة الصورة ، وهذا هو ما ينظم التبادل بين الواقعي وغير الواقعي ، الماضي يتحول إلى حاضر ، إلا أنه مع ذلك يظل منظما كذكرَى ، وصيغة التعبير عن هذا الخيال الاستيعادي الذي يتذكر الماضي ، هي صيغة «الوصف» المؤثر ، وفي هذا الوصف تحل الصورة محل الشيء ، وهذا أفضل تحديد للاستيهام ، فالصديقي يخلط ما بين العنصر الواقعي والخيال والفانتازيا لدرجة لا يوجد حد فاصل بينهما ، ويترك للجمهور فرصة التخمين كما هو الموقف على وجه التحديد . وهذا ما جعل أعماله المسرحية من خلال تعامله مع التراث ــ ولو على مستوَى إخراج مسرحيات لم يكتبها ــ تعتبر كرد فعل ضد مناورات الرجعية ومبادراتها في تقديم وجهة نظرها للتراث من خلال تغيير مضامينه ، ليبقَى شكلا دون دلالات ولا خلفيات ولا جذور اجتماعية وتبقَى

مسرحيات الصديقي – في الأخير – ثورة على الأشكال المسرحية السائدة وتأسيسيا لرؤية جديدة لقراءة النصوص على المستوَى السينوغرافي قراءة جمالية وتأسيسا كذلك لرؤية جديدة في العملية الكتابية للوصول إلى مسرح عربي تقدمي أصيل تكون فيه العلاقة بين التنظيم المسرحي والادراك علاقة عضوية ، ذلك أن التنظيم يسيطر على الادراك ، لكن الادراك يقوم – في الأخير – بدوره في تغيير التنظيم .

ان مهمة مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» ليست مجرد تفسير وعرض للواقع ، وتقديم المغرب كما هو عليه في القرن السادس عشر وإنما في الإشارة إلى التغيير ، وانتقاد الحاضر من وجهة نظر امكاناته المستقبلية كما في اللوحة (7 – تونس) كما يقول المجذوب :

– «ياناس ... فاين الجهاد ؟ ... فاين النضال ؟

والعدو فكل محال ... واش عندكم شي من غير كلام العشق ».

ومعنَى هذا أن العروض الجديدة للصديقي – وبالخصوص المتعاملة والمستفيدة من التراث – تختلف عما قدمه من خلال اقتباسه من ربرتوار المسرح العالمي ، لقد أصبحت مسرحية المجذوب تحليلية أكثر منها وصفية ، نقدية أكثر منها تبريرية وفي هذا تكمن فائدتها الفعالة كأداة للتغيير ، ويبقَى المتفرج كما يقول بريخت (لن يتعلم شيئا من مجرد مشاهدة وصف منظور للحدث ، وإنما الواجب على العرض المسرحي ، ان يضمن ذاته شيئا معادلا للتعليق) ، وهذا ما جعل العامل التراجيدي في المسرح التقليدي يكمن في محاولة الإنسان تحدي القدر لكن العنصر التراجيدي – عند الصديقي – يتخذ قيمة مختلفة في مسرح يستهدف تغيير المجتمع . كما عند بريخت الذي وظف التراث الانساني لخدمة أهداف مسرحه الملحمي .

لذا نرَى أن الطقوس الاحتفالية تتجذر في البنيان الداخلي لمسرحية «المجذوب» في أسلوب عرضها ، ومن خلال روابط مباشرة ، وفي نقاط متعددة مع الجمهور وهذه العوامل جعلت الصديقي العتبة التي ولج منها المسرح الاحتفالي إلى التنظير ، والذي تبلور في البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي والصادر بتاريخ 27 مارس 1979 بمراكش. فالمسرح عنده ذاب ضمن طقوس التجمعات ، وليست التجمعات هي التي ذابت في المسرح ومن هنا جاء الجانب الإيجابي في عروض الصديقي من حيث استغلال الساحات العمومية لتقديم العروض. يقول الراوي ، عن ساحة جامع الفنا — مراكش :

«يوم في ساحتها الباسمة دوت أول حلقة ، مثل خاتم مزوقة — يوم حكَى أول حاكي حكاية وروَى روايته» ... وطبعا فإن الحلقة هي شكل من أشكال التعبير الشعبي عن واقع اجتماعي «شعبي» ، ويأتي تعريف أجوائها ومضامينها في اللوحة 14 من المسرحية.

المخزني : آهيا ... آهيا ... آش هذا الهرج ؟
الراوي 1 : آش من هرج أسيدي ... هذه الحلقة ...
المخزني : والحلقة بلا قانون ؟
الراوي 2 : الله ياودي ، راح حنا بكواغطنا.
المخزني : أر ... نقرا ...
الراوي 2 : تفضل ... ياك ما خصوك النظرات.
المخزني : قادر نهندس بلا نظارات ... وعلاش تا تدور هذه الحلقة ؟
الراوي 1
الراوي 2 : ...
المخزني : شفتو ما عندكم لا حمام ولا قرد ولا حنش ...

الراوي 1 : حنا ما محتاجين للهرج ومرج .
الراوي 2 : ما محتاجين لغبرة الناموس والذبان .
الراوي 1 : ولا للحمام اللي طاير بالجنحان .
الراوي 2 : ولا للقردة مماس الي تتبين الاسنان .
الراوي 1 : ولا لدواء المرض والطيحان .
الراوي 2 : ولا لعشبة بوزلوم والمصران .
الراوي 1 : أيا سيدي . وأعوذ بالله من اللسان .
الراوي 2 : نرووا تاريخ ناس زمان .
الراوي 1 : أصحاب الحكمة والبيان .
المخزني : واش من قصة تحكي يافلان .
الراوي 2 : قصة صارت بذكرها الركبان .
الراوي 1 : حياة المجذوب عبرة للفتيان .

إذن فاختيار الحلقة كشكل شعبي ... جعلنا من خلال الأدوار نتعرف على الشخصية التي سيتمحور حولها العمل المسرحي ، الا وهي شخصية المجذوب (كبطل) .

إن البطل الذي اختاره الصديقي ، كان من صميم الواقع ، وقد كان بحق ــ ومن خلال المشهد التقديمي «ساحة جامع الفنا» يمثل الشخص العادي وهو يعلن احتجاجه عمّا وصلت إليه الأمور في عصره ... وقد كانت الأحداث في الحلقة تحطم المكان والزمان ذلك لأن الأحداث تجري في القرن 16 ، ونرَى كيف أن «الشاب» من القرن العشرين يعود إلى الماضي كما في المشهد التقديمي «ساحة جامع الفنا ــ مراكش» للتأكيد على وجود جذور مسرحية في الماضي العربي ولينطق شخصيات الماضي كل حسب مواقفه ورغباته وقناعاته .

الراوي : من عجائب الزمن : شاب من القرون الماجية جا يزور جامع الفنا .

الشاب : أنا ولد القرن العشرين .

....

الشاب : موضوع حلقتهم .

الراوي : حلقتنا على الشيخ الكبير النافع ـ الجامع المانع ـ سيدي صاحب الحكمة والأقوال ، المجرب الأعمال ... صاحب الإسم المطروب اللي به المثل مضروب ... سيدي عبد الرحمن المجذوب .

إن شخصية المجذوب ـ من هذا المنظور ـ شخصية جاهزة ، يقدمها التاريخ نفسه وبجانبها ، توجد شخصيات جاهزة ، صنعتها الحياة ، وتوجد الظروف الحية التي كانت تتحرك في إطارها هذه الشخوص التاريخية ، لكل منها وجهه وطباعه ، وشخصيته وعاداته ، وبتعبير آخر تتوقف كل العلائم الفردية التي تتميز ـ واقعيا بواسطتها ـ كل شخصية ، عن أية شخصية أخرى ، ومن ثم كانت كل الشخوص معروفة ومنتمية إلى عصر معلوم ... لأن الإنسان اللاقومي هو إنسان لا واقعي ، بل هو مفهوم مجرد .

إن شخوص المسرحية ـ بمجرد خلقها ـ وبعث الروح فيها ـ من داخل التاريخ (الحلقة) تتحدث وتتصرف في حرية تبعا لما يمليه عليها واقعها ، هذا الواقع الذي وراءه واقع آخر هو واقع ـ الراوي 1 والراوي 2 حيث حركا المشاهد واللوحات في اتجاه اغناء التجربة المسرحية ، ويصور الصديقي شخصية البطل التراجيدي بدرجة كبيرة من الاهتمام والدقة سواء في تعليماته أو في التعبيرات الحادة التي يجبل بها بطله ، لدرجة أن غياب المجذوب عن اللوحات يجعل الحوار بين

الشخصيات الأخرى يتمحور حول موضوعه.

ـ اللوحة 3 : (الوداع).
ـ عزيز : فين مشى سيدي عبد الرحمن المجذوب؟
ـ الهادي : آش من قرية قصد؟
ـ محمد : آش من بلاد زار؟ آش من أوطان عرف؟

لكن عندما يحضر المجذوب فإنه يحاول باشعاره ومواقفه أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي، وبهذا يخطط لدوره من أجل أن يكون بينه وبين جمهور «الحلقة» المجتمع اتفاق على التخطيط. لأن كل حركة من حركاته، وكل إيماءة من إيماءة صوته، كانت تحدث سلسلة من ردود فعل الأفعال، تتعلق بخبرات موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع.

يقول المجذوب:

بدل البقعة يا لعايش مع القرد
حلقتك ما جابت غير الشتا والبرد

لقد هيمنت شخصية المجذوب، كليا، على حدث المسرحية، حيث تنمو، وتتضح سماتها من خلال الحوار الطويل (ميلاد ـ ثقافة ـ اعتقال ... حب ... عشق ... الاحتلال ...).

الحوار الطويل غير المقطوع، من قبل الشخصيات الأخرى: بالإضافة إلى تعليقات مقتضبة حول الآخرين والتي عن طريقها يتمكن الجمهور من الحصول على معلومات كافية عن خلفيته الاجتماعية واهتماماته، ووجهات نظره في الحياة، فهو يعيد إلى أذهان الجمهور فترة الانحطاط التي أغرقت المغرب في سلبيات ولدها التوسع الايبيري، حيث أن المسرحية تعطي بهذه الأبعاد درجة كافية من الوزن والتأثير،

بدرجة نستطيع معها أن نغير مجرَى الأحداث لمواجهة «الأدب الرسمي» أو الحلقة التي تكرس الشعوذة والتزييف كما في اللوحة 18 التركيب الثاني تحت عنوان «الحلقة».

«محمد» : واش ما حشمت شاي تعمر الحلقة بالتشلهيب والكذوب على عباد الله «وطبعا فإن في هذا مواجهة» للأدب والايديولوجية التي تحدثت عن أدنَى الشعراء والفقراء والأدباء ذوي اللغة العربية الفصحَى وتجاهل تماما وجود شيء اسمه أدب شعبي.

ومن هنا اعتمد الصديقي – في عمله الفني – على تطويع الشكل التراثي لرؤيا عصرية والشكل هنا لا علاقة له بالأحداث والأسماء التي حملها التراث – فقط – وانما هو الصياغة الجمالية نفسها كما هو الشأن في السامر الشعبي، والموال، والملحمة والأراجوز وخيال الظل وابن دانيال، وما يقابل ذلك من فنون الرقص والموسيقَى والتصوير ... التي وظفها بعض المسرحيين العرب لخدمة رؤاهم الفنية ودلالاتها السياسية والتاريخية والنفسية والاجتماعية.

إننا عندما نتحدث عن الاتجاه الاجتماعي – في مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» فإنه يظهر لنا بوضوح، خصوصا في فترة التناقضات الطبقية في المجتمع المغربي، والتي ازدادت حرارتها وزخمها، فمن جهة هناك الهجمات الاسبانية والبرتغالية على المغرب وهناك الصراع بين الوطاسيين والسعديين، وهناك بداية التهديد العثماني في الشرق والذي بدأ يشكل الخطر على المغرب، وقد صورت اللوحة 12 هذه الأحداث التاريخية والمعنونة بالاحتلال :

الراوي 2 : يرجع الشيخ لأوطانه، انتشرت أخبار المغرب. فالدول العربية والأزمنة اللي عايش فيها.

الراوي 1 : فكل بلاد قامت المعركة ضد الاحتلال الأجنبي ، من أزمور والبريجة ضد البرتغال ، فطنجة ، وأصيلا ضد الاسبان فالحدود الجزائرية ضد الخطر العثماني ...

وتضطلع كل اللوحات بتصوير غضب المجذوب :

يـاذا الـزمـان غـدار كسـرت لـي ذراعـي
طيحت من كـان قـوي وركبـت مـن كـان راعـي

ويتلون الاحتجاج ليعطي حالات نفسية ترسم مسار مواقف المجذوب التي تحولت في كثير من جوانبها إلى مواعظ وارشادات لا تنعدم فيها النفحة السياسية والنظرة المتشائمة :

نوصيك ياللي حارث الدوم والـندوم كـثير نـفـاعـه
الـدم مـا يـنـفـع الـدم يا ويح من خانه دراعه

وعلى العموم لا يمكن اعتبار غضب المجذوب على أنه ـ كليا ـ نتاج المجتمع والزمن الذي عاش فيه ، لأن الانطباع النهائي الذي تتركه المسرحية على الجمهور هو أن احتجاج الشخصية المحورية له ما يبرره ، لكن بالإضافة إلى الحلم بالتغيير في المجتمع ، فإن المجذوب ذاته بحاجة إلى تغيير في نفسيته ، بحاجة إلى منظار جديد للحياة ، الأمر الذي يفتقده المجذوب لأنه نجح فقط في انسجام زائف مع العالم :

كسبت من الدهر معزة وجـبت كلام ربـاعـي
اللي مـا أعـطـاه ربي يـقـول أعـطـاني دراعي

فالمجذوب يغير نفسه في الأخير فيبقَى العالم بذلك تراجيديا ، ويبقَى هذا حلا زائفا مؤقتا ... أما ان يغير العالم ، ويغير تبعا لذلك نفسه ، فهذا حل تاريخي حقيقي ... لهذا كان ملزما بالاختيار بين بديلين ، أن

يغير العالم التراجيدي ، أو يقوم هذا العالم بتغيير البطل وسحقه ... لهذا تنفجر صرخة الاحتجاج .

تخلطات ولا بغات تصفَى وطلع خزها فوق ماها
ريوس من غير مرتبة ريوس هما سبب خلاها

وبهذا يصبح ـ مثل هذا الإنسان كما يقول بريخت ـ يتحرك حتَّى الآن في عالم تراجيدي ومصدر هذه التراجيديا هو الطريقة التي نظمت بها الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، وتبقَى التراجيديا ـ في مسرح بريخت ـ من صنع الإنسان نفسه .

ان المجذوب ـ من هذه الزاوية دون جوان ـ من نمط هابط ، لأنه وجد في مجتمع متفكك مما جعل المسرحية كمجموعة من الدلالات ، ترصد فترات مهمة من الحياة المغربية ... وهذه الفترات هي التي حددت الاستعداد الداخلي غير المرئي ـ عند البطل ـ عن طريق التحولات النفسية العميقة التي أعطت الأهمية القصوَى الساكنة التي تجري فيها تحركات نفسية تبرز الصراعات والتصادمات لتحكي بفعالية ماضي البطل وحاضره ومستقبله المحتمل ، من خلال إخراج جعل القراءة السينوغرافية للنص تسجل نجاح الصديقي في إخضاع التراث إلى الشكل المتفاعل مع مجموعة من الانساق التي حددت المضمون الفكري للمسرحية .

الطيب الصديقي والاخراج المسرحي :

طبعا ظهرت أسماء كثيرة في التأليف والإخراج ، حيث سجلت السنوات المتتالية أسماء ومسرحيات كثيرة ، قدمت في أرجاء مختلفة من الوطن العربي، تضمن بعضها نقلا حرفيا لعملية الإخراج والكتابة في المسرح الأوربي ، في الوقت الذي كان فيه [البعض ـ الآخر ـ يبحث

عن هوية للمسرح العربي . ومن بين الأسماء ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ عبد القادر علولة وعبد الرحمن كاكي من الجزائر ، وعلي بن عياد والمنصف السوسي من تونس وعلي عقله عرسان وأسعد فضة والدكتور رفيق صبان من سوريا وريمون جبارة من لبنان والمرحوم صقر الرشود بالكويت والخليج وطبعا كان من المغرب فريد بنمبارك ، الدشراوي ، كريم بناني والزيادي والطيب الصديقي ، هذه الاسماء كانت تجد في عملها على أن تخرج المسرح من بين الجدران يتنشق الهواء الطلق وقد كان الصديقي رائد هذه العملية الإبداعية في المغرب عندما قدم مسرحية «المغرب واحد» سنة 1965 بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء ، أو عندما قدم مسرحية مولاي اسماعيل بساحة الهديم بمدينة مكناس ومسرحية الزلاقة التي قدمت بساحة الأمم المتحدة بالدار البيضاء .

لقد ركز على الحلقة التي تجري وتشاهد فيها الأحداث على «الخشبة» حيث أن تشكيلها الداخلي يساعد على دمج المتفرجين بالممثلين ، وفي وقت آخر احاطة الممثلين بالمتفرجين ، أو القيام بتشكيل فني يتمكن به الممثلون من الحركة والانتقال عبر جسور خشبية تمتد بين الصفوف والكراسي التي يجلس عليها المتفرجون ، كما فعل ذلك في مسرحية «الحراز» حيث وجود تركيبات بنائية من الحديد تهيء فضاء صالحا لحركة الممثل باتجاه العلوّوالعمق والعرض إضافة إلى سطوح متفاوتة الارتفاع ، تستخدم في تقديم مشاهد متباينة كما في «مقامات بديع الزمان الهمذاني» المستوحاة من الفرجة العربية والتي أضفَى عليها الصديقي فنا تشكيليا يرتبط بالخط العربي ، فديكور هذه المسرحية كان خاضعا للعملية التركيبية بين الخط والديكور المركب من كلمة «مقامات» الميم الأولى يوظف فنيا كباب ، والقاف ككرسي ، والألف

كجبل ، والميم الثانية كباب والتاء كفراش ، ومثل هذه البنائية الدينامية تغني جمالية بنائية المشهد فالأزياء والاكسسوارات اما ان تكون «شخصية» تشارك الممثل أداءه وتقيم حوارا معه ومع الآخرين ، واما ان تترك ، لأنها ـ في هذه الحالة ـ تكون امتدادات صناعية زائدة ، وهذا بعيد كل البعد عن تصورات الصديقي في الخلق والابداع لأنه يعتني بالجزئيات لتأخذ مسؤوليتها في البنية الكلية للمسرحية ... ومن هنا نقول ان الاخراج عند الصديقي قد حول الخشبة إلى «المسرح الآلي» في استغلاله جميع الحيل الآلية والضوئية التي ابتدعتها براعة العصر الحديث فوق خشبة المسرح .

إن الصديقي يتحكم في انتباه الجمهور، فيركز على ما هو بصري ـ أحيانا ، وعلى ما هو سمعي أحيانا أخرى ـ . ونجد أن الحيل المسرحية قد احتلت مكان الديكور الوصفي الذي وجدناه في مسرحية «مومو بوخرصة» أو مسرحية بوكتف للمرحوم عبد الصمد الكنفاوي ... مما جعل الحركات في مسرحه ذات تنوع وفير وخصب لم يعرف تماما وحتَّى الآن .

لقد حوت مسرحية «المجذوب» الكثير من الفن والشاعرية ، وهي امتداد لعملية تأصيل المسرح العربي ، فهي تتألف من مجموعة من المشاهد واللوحات التي تسودها الروح الغنائية الشاعرية ... ونحن نعرف أن التراجيديا الإغريقية كانت قد استمدت أصلها من الأناشيد «أناشيد الكورس» لذلك ظل الكورس عنصرا هاما من عناصر التراجيديا ، بل أصبح البناء العضوي للتراجيديا مرتبطا بالكورس ويمكن أن نقول أن بناء التراجيديات الصديقية تتبع نفس الطريق في نسجها من خلال البحث عن وسائل جديدة يكون بمستطاعها عكس واقع الحياة ... وسائل تشجع الأفكار والعواطف وتساعد على تحويل التركيب

الاجتماعي ، عن طريق «الطقس» الموحد لكل الفنون لخلق احتفال مسرحي ، وهذا ما جعل من مسرح الصديقي ايقاعا ينسجم مع الحركة والإيحاء ، واللون والصوت ... هذه الأشكال التي تشير بمجموعها ووحدتها إلى الزمن .

فاخراجه لمسرحية «المجذوب» يتسم — في جوهر مشاهده — بالمعنَى والابداع ، وهو الشخص الذي يخلق رؤية نقية للحركة ، ويقيم الشعائر على أنها شعائر الحياة نفسها ... وهكذا يعمل الممثل عند الصديقي على تسوية الأمر بين فنون الزمن وفنون المكان ، ذلك لأن خطواته تضفي الشكل النهائي على بنية المناظر المسرحية ، واضفاء الزخرفة على العمل المسرحي ، ثم ان الحركات الإيقاعية المتناغمة لجسم الممثل على سطح الخشبة ، تخضع للاختبار كعاصفة تسبب زيادة في إيقاعات المتفرج الجوهرية حيث يقوم الصديقي بتعليم المشاهد أكثر مما يقوم بتعليم ممثليه ، وهذا ما جعله يكافح من أجل جعل المسرح نواة ثقافية تنتشر منها حركة نهضة أخلاقية وثقافية وقيم روحية مفعمة بالثقافة العربية والإسلامية .

لقد حل الصديقي نقطة التناقض الوهمية — كما فعل فيرمان جيمي — بين الجماهير والمسرح الكلاسيكي ، فجعل الجماهير تطرب وتسعد بالمسرح الاغريقي ومسرح القرون الوسطَى . إن المسرح عنده ليس النص الأدبي — فقط — ولكنه المناخ الذي يبدعه الإخراج على أساس من الخطوط الأساسية للنص ، ذلك المناخ الذي يتيح للجماهير أن تحقق التواصل ، وتحقق لحظة السعادة الجماعية ، بما يؤدي [إلى ما يسميه فيرمان جيميه العقيدة الاجتماعية] . هذه العقيدة التي جعلت الطقس الاحتفالي يخلق التواصل من خلال الأسلوب المسرحي الذي أتبعه الصديقي في إبداع الممثل .

التمثيل أو الأسلوب المسرحي :

خلق محمد السعيد والطيب الصديقي لغة شبيهة بلغة المخاطبة الحية، مفهومة لدَى المشاهد والقارئ اليوم، فرغم تداخل الحالات الدرامية المعقدة : فقد وظف الصديقي الأسلوب ـ باقتدار ـ من أجل خدمة غرض المسرحية، حيث يكتظ بالسخرية، والصور الكوميدية والتلاعب بالألفاظ ، لاسيما الكلمات الدارجة التي تترك أثرا كبيرا على الجمهور، عن طريق كلماته الحيوية البارعة، وسخريته اللاذعة، وقد وجدنا نفس هذه الصور الكوميدية ـ كذلك ـ في «مقامات بديع الزمان الهمذاني» خصوصا المقامة المضيرية التي «تشير إلى ذلك من الكوميديا الهجائية التي توصل إليها الانجليزي ابن جونسون بعد بديع الزمان بقرون عدة» كما يقول الدكتور علي الراعي ، ونجد في مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» ان العبارات المستخدمة قاسية وخشنة ، وأحيانا فاحشة ، تتناسب مع عقلية البطل التراجيدي ، ووجهة نظره في الحياة والمرأة والمجتمع والسياسة والدين من خلال اللغة الرمز كما في كلام البطل في اللوحة 2 / 19 حيث أن أقوال المجذوب «عن الحيوانات» جاءت نتيجة تأثره بثقافته القديمة ، خصوصا بابن المقفع ، وفي هذا المجال تأتي الصور التالية :

عزيز : اش قال علي الديك ؟

المجذوب : يا لفروج يا الفروج

ياصاحب الأوقات الصحيحة

لو كان تصلي وتصوم

ما تدوز فيك الذبيحة

الراوي : راه وراء الكلام على الحيوانات كاينة معاني وإيفادات ...
والفاهم يفهم .

وهذا الجانب يعكس ازدياد نظرة البطل ، مرارة وقسوة بالحرمان ، والرغبات الحبيسة بيد أن هناك من آن لآخر بعض المناجاة الذاتية التي يلقيها البطل ، لا تختلف عن نبرة المسرحية ، ولا تفقدها السخرية الحادة . من خلال التمثيل والأداء .

ان ممثلي الصديقي كانوا يتبعون طريقة واضحة في التمثيل ، تريح وتساعد المتفرج عن التتبع ، حركاتهم المسرحية وتمثيلهم يعبر عن لعبة تقدم للجمهور وليس نصا مسرحيا لمؤلف متخصص ، وتبقَى الفرجة عنده وحدة ادراك فني متصلة تجعل المشاهدين يدركون المسرحية ، وهي فترة خلقها بالذات . أن التمثيل عنده كعزف الموسيقَى أو أداء الرقصة ، يؤثر فينا لأننا بالإضافة إلى كل ما سبق نكون شاهدي عملية تكون الفن ، فنحن نلاحظ كيف يتم تبادل الادوار أثناء العرض ، وهذا التبادل يهدف في حركته إلى بلورة العمل الجماعي في خلق الاحتفال الذي يجعل الممثل لا يستطيع أن يبدع منفردا ، فهو مشدود بقوة إلى أصدقائه ، ففي المسرح كمجال الفرق الموسيقية فالفرقة المسرحية كفريق العازفين في الاركسترا ، قوته الفنية في جماعيته ، وفي تمازج الأدوات والمواهب الفنية لأن المسرح يحتاج دائما إلى التجمعات الشعبية وإلى العمل الجماعي الذي يمتلك وسائل الانتاج .

إذن فالوحدة بين مضمون مسرحية «المجذوب» وشكلها كفن هو عرض الحياة الإنسانية والصديقي المبدع المنفذ ، والإنسان الممثل ، ومادة الإبداع ، وطريقة التجسيد والتعبير ، جلية للعيان في الصورة المسرحية حيث إن هذه الوحدة لا يمكن فصلها .. إنها تامة ... وفيها خصوصية في المثل .

فالصديقي لم يعد يعامل الجماهير كممثل فقط ، أو كمنتج للعرض

المسرحي ، بل أصبح كمواطن تدفعه هذه الصفة إلى اعداد الأعياد الشعبية التي لا يمكن الاستغناء عنها — كما في مسرحية «سلطان الطلبة» — ويجعل هذه الأعياد ممزوجة بوجود تيار المسرح الغنائي ، لأن الموسيقي فيه لا تحتل مركزا ثانويا ، بل تحتل إلى جانب تمثيل الممثل الدور الأساسي في انشاء صورة الفرجة ، فالصورة الموسيقية تتطور تطورا متصلا ، مرتبطا بالفرجة ودلالاتها ، والممثل هنا هو المغني الذي يجمع بشكل عضوي بين الغناء والتمثيل كتمثيل ، مما ولد من رحم هذه التجربة «ناس الغيوان» «جيل جيلالة» «ثنائي» «باز وبزيز» في استعمال أسلوب النقد الاجتماعي من خلال عروضهما الثنائية .

وقد تحول الأسلوب المسرحي في اخراج مسرحية «الحراز» إلى توظيف جديد للتراث تراث المحون لكشف الصراع بين عويشة والحراز ، وحبها عثمان الذي يتنكر طوال العرض في عدة شخصيات ونلاحظ كيف أن مهمة الشاعر الغنائي قد تحولت على يد الصديقي إلى مهمة الشاعر الدرامي ، من حيث الكتابة على مستوَى الإخراج ، ومن حيث رسم صورة العلاقات المتشابكة بين مجموعة من البشر وهم يجتازون لحظات حاسمة من حياتهم . وعمل الصديقي كان هو التوفيق بين الشعر من حيث هو عمل أدبي ، وبين الشعر من حيث هو عنصر في البناء الدرامي ونفس العملية نجدها في مسرحية «المجذوب» التي نجد فيها تكريس أغاني الصوفية ، مما يجعل الصديقي لا يلتزم بنص المؤلف وأفكاره ، لأن ذلك من أهداف المسرح التقليدي كما يقول طروتوفسكي . إن النص بالنسبة إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض ، ومع ذلك فهو ليس أقل من هذه العناصر أهمية .

ان المسرحية بصورة عامة جيدة ومشوقة ، وفيها روح شعري جذاب ، وجديرة بكل عناية واهتمام وهذا ما جعل طريقة اخراج

الصديقي لن تكرر نفسها أبدا ، لأنها لم تبن نفسها على الأسس القديمة ، بل كانت خلاقة ومتجددة ، دوما ، وكان كل اخراج جديد له ، يعتبر حدثا فنيا كبيرا ، يمكن أن تنشأ عنه تقاليد مسرحية جديدة ... لكن دون نسيان بصمات أساتذته جان فيلار جان لوي بارو وارتو .

إن اخراج مسرحية المجذوب من خلال كل اللوحات يجعلنا نتعرف على عدة جوانب من الصراع في ذهن شخصية البطل ، بل والأسباب الكامنة وراء ذلك ، وتبقَى هذه الشخصية مقنعة ، تأخذ بناصية عواطفنا واعجابنا ، بل نرَى فيه انسانا يثير اهتمامنا ، وفشله في الحياة ليس مرده لعوامل خارجية ـ فقط ـ بل انه جزء من ضعفه الداخلي الذي يعترف به، وان في شخصيته تتصارع عدة عناصر : الذكاء، والسخرية ، والغضب الدفين ومسحة من اليأس في عالم لا يستطيع أن يجاريه ويبقَى التطهير وفي خاتمة المطاف عنصرا تحريضيا ، يقول الصديقي في المسرحية :

فتح العين يامول النية   فتحوا العينين يالقلوبْ المعمية

وعلى أي حال لا يمكن اعتبار مشكلة المجذوب مشكلة عامة فقط ولكنها جزء من بطل سيواجه النهاية المحتومة ، والعزلة التامة والانهيار .

المجذوب : يامحنتي عدت خماس   والتبن عمَى عيوني
خمست على عرة الناس   وقت الخير حـــازوني
الراوي : هنا ياسادتي يالفاهمين ... بدأت محنة الشيخ الكبيرة .

إنها بداية السقوط أمام الواقع واشكالياته حيث بدأت الزوايا الدينية في التكاثر والتقوّي ، ونشر نفوذها المتزايد بين الناس كبديل لانعدام سلطة مركزية قوية ... ومن هنا سيرتمي المجذوب في أحضان

عالم تراجيدي مع المجانين والمجذوبين كما في التركيب الرابع اللوحة 1 ـ 29 . ويعمل الصديقي هنا على إثارة الدهشة بدلا من المتعة على الطريقة البريختية ، حيث تتحول هذه اللوحة إلى تعليم وتوجيه بدلا من أن تسلي ، فعن طريق خلخلة الانسجام الدرامي ضمن إطار العمل المسرحي في الأخير يكون الهدف هو أن يبقَى المتفرج في درجة من اليقظة تمكنه من أن يكون في وضعية المراقب .... أو الذي سيدعي «للادلاء بصوته» كما يقول بريخت لا المنسجم مع ما يقدم له .

لهذا يخاطب الصديقي عقل المتفرجين في اللوحة الأخيرة ... ومن أجل الوصول إلى مخاطبة عقل المتفرج وإيقاظه ، لجأ ـ كما كان يفعل بريخت ـ إلى التغريب الذي يهدف إلى تحقيق عدم التوحد بين المتفرج والممثل بحيث لا يعيش المتفرج مع الممثل الدور الذي يلعبه ، ويستغرق في افتعالاته ويصرفه عن تشغيل عقله في محاكمة ما يجري أمامه من حوادث وما يعرض عليه من قضايا ومن خلال التركيب الرابع اللوحة 1 / 29 سيدي الهادي بن عيسَى مع المجانين والمجنونين يتبلور لنا هذا الجانب :

ارد بالك أهيا ـ ارد بالك ـ رد بالك تشوف البرهان ، وتحضر للعجب ... اللي غادي تشاهده ما تطيق تشوفه العين الحقيقة عريانة غادي تشوف ياللي تبتاسم بنادم بين الموت والحياة ـ بنادم عايش بدون ما يشعر بالحياة ـ غادي تحضر لأبشع وأشنع مرض ، مرض كيقتل مرض ما كيضر فالأعضاء ...

باش أمراض هذا الناس الجالسين تحت الحيط ؟ وهذا الآخرين اللي واقفين على رجل واحدة ؟ وهذاك اللي تايدور النهار وما طال ؟ آش من مرض دخل بين الجلد والعظم بحال السوسة ـ مرض أعْظم

من السرطان — أخطر من الحي أبشع من الجدام ، كل واحد وكيف جاه ...

المخ — المخ شلا سميات عطاوك الناس يالساكن فالراس يالمهدد بالوسواس ... مرة مخ — ونوبة عقل — مرة دماغ — مرة مزاج ، فيك النقشة وفيك البولون والمودرين فدار غفلون تتحفي وتتبرض وتتصحح وتتمرض ...

إن المسرحية من خلال هذه النهاية السوداء جعلت المسرح بالنسبة للصديقي — من خلال أعماله الاحتفالية — هو المكان الذي يكشف فيه المشاهد انسانيته وهو يتفاعل مع العملية المسرحية خلال رد فعله أو صوته أو مشاركته العفوية ، أو مشاركته الجماعية في الاحتفال (الطقس) أو الممارسة انها مشاركة ذاتية مركزة في الوقت نفسه على الذات في عملية مواجهة البحث عن الجوهر الإنساني فالصديقي الكاتب المسرحي والمخرج والممثل انسان بالمهنة ، ومن أجل هذه المهنة وظف شتَّى الملكات ، ارهاف في المشاعر وذكاء في العقل ، وشدة في الملاحظة والخيال والحرص وسعة الاهتمام ، وما اختيار المجذوب إلا تأكيد على التأثير الحاد الذي تركته أشعار المجذوب على المجتمع المغربي خاصة والعربي عامة .

الراوي 2 : أنا فعاركم أنا مزاوك فيكم .
كلامك محال يمشي مر الواد .
الراوي 1 : أنا فعاركم صغاوا يالفاهمين
قيدوا كلام يتحفظ يالقاريين
الجماعة : اللهم صلي عليك يارسول الله

الراوي 2 : اللي عاودها ينجَى من العين
الجماعة : اللهم صلي عليك يارسول الله
الراوي 2 : نـــبـــدأ بـــاسمك يـــاعلي
نسرد ونجيب فـــالـــقوافي
قصـــة داك الي قـــالوا انها لي
كلامـــه يـــتشـــرَى بـــذهب غـــالي
الراوي 1 : حـفـظوه الأجـداد وعـطاوه للتوالي
حفظه الفقير البسيط وحتَّى ذو مال
عزيز : كل من حل فمه على كلمة يقول قال : (الشيخ المجذوب) .

ان اختيار المجذوب كشخصية تاريخية تراثية يجعلنا نطرح السؤال التالي : هل عصرنا هذا يشبه عصر المجذوب حتَّى تحافظ رباعياته على تأثيرها ؟ ويوظفها الصديقي توظيفا جديدا ؟

طبعا وبصرف النظر على خصوصيات زمن المجذوب ، والزمن الحاضر ، فلازال الجوهر هو هو ، لم يتبدل ولم يتغير ، لازال هنا تمايز اجتماعي ، ولايزال هناك صراع طبقي ، ومحاولات غزو خارجية تخطط لضرب كيان المغرب ... ومن هنا اعتبر ان المسرحية قد اخترقت الحياة من وجهة نظم جديدة كل الجدة . لأنها صورت خوف الإنسان ، مع تصوير النهاية السوداء التي آل إليها المجتمع المغربي من خلال مصير المجذوب وهذا هو من مسرح القسوة عند أرتو الذي يخترق الحياة من أجل اكتشافها وتعريتها .

الراوي : شـحـال مـن عـاقـل سـليم الـطـوية
اتظاهر هو بالحمق وافقد كل مزية

يـا لـبـاحـث عـن الأسرار الحقـيـقـية
درس بـالـعـقـل مـعنَى هذا القضية
تـدرك الحق سـتـار يخفي الـتـضـحـية

إذن لقد كانت الوحدة العضوية من خصائص المحتوَى والشكل القوي الذي أضفَى صيغة المسرح الاحتفالي على أعمال الصديقي والذي يعتبر بحق «مؤلف الفرجة المسرحية» .

الاحتفال بالصوت والصورة في مسرحية «تاريخ مدينة» للطيب الصديق

«ان الابداع يتولد من اللحظة التي يتولد فيها ذلك الخط المستمر، الممتد للنبرة والصوت والصورة والحركة».

ستانيسلافسكي

مدخل :

من الأعمال الضخمة التي انجزها الطيب الصديق ـ في أواخر الستينات ـ مسرحية تاريخية تحت عنوان «مولاي اسماعيل» كان قد قدمها في الساحات العمومية بأهم المدن المغربية ، مستفيدا في ذلك من الاشكال التعبيرية الشعبية ، ومن الأحداث ذات الدلالة الاجتماعية التي اكسبت العرض لغة الحركة الإنسانية من خلال وسائل التعبير التشكيلي . ومن خلال القضايا الوطنية التي بلورتها .

وإذا كانت المدة الزمنية ـ الفاصلة بين تاريخ العرض الأول والآن ـ تتجاوز العشر سنوات ، فإن إعادة تقديمها بطريقة مغايرة ، ورؤية مخالفة ، جعلني أتحدث عن هذه المسرحية بعد أن أصبحت تحت عنوان جديد هو «تاريخ مدينة» والتي اشتغل في تقديمها الصوت

والصورة كنوع من الفرجة التي تتطلب رصيدا هائلا من التجارب والامكانات البشرية والمادية والتقنية لاعطاء العمل دلالته القوية ، إذ تقدم للمشاهد المادة التاريخية التي تمكنه من خلق الصورة في ذهنه .. هذه الصورة التي يجب أن تكون خطوطها العريضة ــ هي نفس الصورة التي يريد الصديقي أن يصورها .. وطبعا فإن الكاتب ــ أي كاتب ــ لن يستطيع أن يصل إلى هذه المرتبة ما لم تكن موهبة الملاحظة الدقيقة الواقعة قد تأصلت فيه .

لقد قدم هذا العمل يوميا ــ وطوال خمسة أيام ما بين 10 ــ 15 سبتمبر 1980 بمدينة مكناس ، حيث لاقَى النجاح الكبير ، والاقبال على هذا الاحتفال الشعبي الذي قدم هذه المسرحية بمنهج جديد ، وطموح متطلع إلى ارساء قواعد «الفرجة» العربية المتحررة من الخشبة الإيطالية وبنائها الهرمي الذي يضع حدا للحركة والابداع في مجال الإخراج .

المونتاج المسرحي بين السمعي والبصري :

المسرحية إذن عبارة عن منهج جديد في الإخراج ، عبارة عن حلقة انتزعت من سلسلة الأحداث التاريخية التي مر منها المغرب ، حيث تكون الحلقة الأساسية والحاسمة في إطار الأحداث الأولى التي تكمن في جوهر المسرحية الأصلي . لهذا من الضروري أن نستوعب هذا المنهج ، وأن نحيط بالجوهر الانفعالي للمسرحية وإيقاع وطباع الشخصية المحورية ، وهذا لا يفهم إلا من خلال فهم العملية التركيبية التي قام بها الصديقي لخلق مونتاج جديد يمكن أن أسميه مونتاج المشوقات أي أن فهم المونتاج هو في الواقع دراسة للتنظيم التفصيلي للمناظر والمواقف من ناحية بنائها الداخلي وعلاقتها بسير الحوادث العامة والذي يجعل

المنظور النهائي ، والرؤية المستهدفة في بناء الفرجة والشكل المسرحي لهذه العملية، يرتبط ارتباطا كاملا بمسائل معالجة العرض المسرحي التكوينية .

لهذا كيف يمكن تقديم تشريح للمسرحية باعتبارها مؤلفا فنيا ، مبنيا على أسس درامية محددة تحتوي على تكتيك وخبرة ؟

إن اختيار ساحة الهديم ، باب منصور العلج ، والأسوار الاسماعيلية مناظر لبيئة المواقع التاريخية للشخصيات الدرامية ، معناه وضع الفرجة في البيئة الملائمة لتقديم تراجيديا تاريخية ، ذات مظاهر خلابة ، ذات شخصيات عديدة وغنائية متفجرة كتصوير الرحلة التاريخية في تأسيس مدينة مكناس . وهذا ما حدد للصديقي – على مستوَى مجال البناء التكويني للفرجة – امكانات تنظيم هذه الفرجة ، وإضافة ابداعه إلى رفد الشاعر السعيد الصديقي وإلى الامكانات البشرية الهائلة ، والتراكمات المعرفية في ميدان الإخراج والتمثيل والتأليف التي يتوفر عليها الطيب الصديقي .

ونلاحظ أنه في وسط الامكانات البشرية الهائلة ، مجموعة من الممثلين المحترفين الذين تحولوا في يده إلى سلاح ، لكنه سلاح حي مرهف وعنيف يملك خاصية التأثير على المخرج نفسه فيجعله أكثر ثراء ورهافة .

فهناك حميد الزوغي الذي شارك في كثير من أعمال الصديقي وقدم كثيرا من الأعمال على مستوَى الإخراج ، ويمكن أن نذكر مسرحية عبّو والريح ، وسعدك يامسعود – وهناك مصطفَى سلمات الذي شارك هو الآخر في جل أعمال الصديقي ، ومثل مع فرقة المعمورة وقدم كثيرا من الأعمال للتلفزة المغربية وهناك أبو الصواب ، عبد الله العمراني ،

عزيز الضيفي بالإضافة إلى مجموعة من المشخصين من فرق الهواة بمدينة مكناس وبعض طلبة المعهد البلدي للموسيقى والرقص بمكناس ، وفرقتين للفلكلور من وجدة والقباب ، وهؤلاء هم الذين شكلوا طاقم المسرحية ودفعوا بها إلى ساحة العرض لتقدم في الهواء الطلق.

مسرحية البطل فيها مدينة.

لكن كيف تعامل الصديقي مع هذه المعطيات ؟

كيف وظفها من أجل التحدث عن تاريخ مدينة مكناس ؟.

يمكن استخلاص الجواب من بداية الفرجة نفسها ، إذ أن الذي حدد هذه البداية هو صوت الماضي المنبعث من الحاضر ، من أجل البحث عن هوية المدينة ... عن أمجادها ، ليس من منظور الخبرة الفنية ـ فقط ـ ولكن من المنظور الحياتي للبعد القومي والانساني . وفي هذا يكمن الفرق بين مثل هذا العمل الذي يلفت الانتباه إلى الماضي بايجابياته من أجل الغاء السلبيات التي يغرق فيها الواقع الآني ، وبين إعطاء الاشكال التعبيرية محتواها الطلائعي ، فإذا كان العديد من عروضنا المسرحية ، وأفلامنا السينمائية السيئة لا يملك سمة خاصة به ، فإنه ليس في الواقع نتيجة حرفية منحطة منخفضة ، أو نتيجة عدم توفر الخبرة الإخراجية ، بقدر ما هو نتيجة اللامبالاة بالمضمون القومي بصفة خاصة والحياة بوجه عام ، لهذا تبدأ الفرجة بموسيقى هادئة ، وبقعة ضوء تكبر شيئا فشيئا كشمس يطل على تاريخ هذه المدينة المنسي ، ويتفجر صوت قوي من بين الأسوار الآثارية يقول «هاأنت يامكناس يامدينة الاجناس والناس ، يا راحة المشتاق ، وعزيمة الابطال القادرين على ما لا يطاق ، ما لي يا حضارتي أتحدث عن نفسي كأنني لست نفس نفسي ، أو كأني قد خبت شمسي ؟ ألا سحقا لهذا التواضع

الجائر وللتنقيص من قدرنا الباهر ، انا مكناس وكفَى ، وحيا الله ذلك الذي اختارني واصطفَى ..

هذا البرولوج الذي يجعل المدينة تتحدث عن نفسها ، يحمل في طياته ــ منذ البداية ــ جو الحياة الماضية ، ووصفا للمدينة ، وسيكون بمثابة المفتاح للدخول إلى أسرار الماضي واقتحام الصمت الذي خيم على التاريخ على الأحداث على الجوانب المثالية المشرقة في حياة الشعب المغربي ، لذا وفي البداية سيتحقق الطقس المواتي للشخصيات التي ستدخل الدورة المسرحية ، حيث أنه سيحدد سرعتها وإيقاعها ، من خلال تقديم الشخصية الدرامية مرتبطة ارتباطا مصيريا بالأحداث التاريخية التي مر بها المغرب آنذاك والحالة التي كان عليها .

ويمكن ــ هنا ــ ان نذكر أن الهدف من تكوين المشاهد بصورة مرنة ومتواصلة ، كان هو التأكيد على هدفين اثنين :

1) الوطن والدفاع عنه .
2) المناداة بالمساواة لارساء قواعد الديمقراطية الشعبية ، من خلال وصايا الشخصية المحورية «هذه بلادكم فارعوها ، وهذه رعاياكم فلا تنهروها» .

وما اسقاط الماضي على الحاضر ، وجعل قضايا الماضي مرتبط بالحاضر في تسلسل جدلي ، إلا من باب ابراز اللحمة التاريخية المدعمة للدراما العقائدية التي خطها الصديقي في منهجه الإخراجي . لهذا كان الإخراج ملتحما التحاما وثيقا بالمهام الاجتماعية والسياسية للمسرحية على أساس بلورة الجوانب المشرقة في التاريخ المغربي ، وهو المد التحرري المتصاعد للوقوف أمام التوسع الاستعماري ، والمتمثل في الاستعمار الانجليزي والبرتغالي حينئذ وما الخطاب الموجه إلى الجمهور في الفقرة

التالية إلا من باب الاستشهاد على الخط الوطني في هذا العمل «يا أيها الوطن الأعز ... يا سر حياتي ... ومعنَى جهادي وشهادتي آليت على نفسي وعلى أولادي ، وعلى أحفاد أحفادي من بعدي ، ان ننصرك في المدلهات والمصائب وان ننجز في قضاياك الرغائب وها نحن — بعد أجدادنا — نعود إليك حاجين مسلمين مجاهدين ، لنعز راية أراد الكفار نكسها ، وحاول المارقون لعجزهم تدنيسها» .

تعليمية بلا تلقين :

من هنا نستخلص كيف تسمو الدراما من الاجتماعي إلى السياسي في تصوير الامبراطوريات والتي تعتبر دروسا للرؤساء والمسؤولين ... وقد شعر الصديقي بالفائدة التي يقدمها التاريخ لكاتب الدراما ، المتعشق للفكرة السياسية فكان همه هو نقد الحاضر على ضوء الماضي ورسم الخط التعليمي في هذه المسرحية ، كان ظاهرا في اللوحات ، والمشاهد ، لأن الهدف كان هو التركيز على خاصية المسرحية ، هي الوظيفة التأثيرية ، فبواسطة الفرجة المتكاملة وتمكن الصديقي من وسائل التعبير المسرحية ، ومقدرته على خلق عالم متكامل من الأصوات والألوان والإيقاعات ، استطاع أن يحكي أكثر القصص والملامح تشويقا عن تاريخ المغرب في الماضي .

وإننا وحينما نتحدث عن الوحدة الفنية والأسلوبية للفرجة ، فإننا نقصد الوحدة التي كانت قائمة على أساس التعاون الفكري بين التراث (الاستقصاء) للشيخ أبو العباس أحمد بن خالد الناصري كمصدر تاريخي لبعض اللوحات ، وما كتبه الشاعر السعيد الصديقي وانسجام المفهوم الجمالي بين جميع أعضاء الجماعة المسرحية .

ان جهود الصديقي — وقد توفرت لديه خطة اخراج مشوقة

وعميقة ــ قد شخص لنا حالة الفوضى التي كانت سائدة في وقت تحمل «مولاي اسماعيل» مسؤولية تسيير المغرب . فهناك الغزو الخارجي ، وهناك التطاحن الداخلي ، وهناك انعدام الأمن ، وانتشار الظلم الاجتماعي . وهذا ما جعل الراوي في الحلقة يصور بالكلمة ، الحالة العامة والظروف القاسية التي كان يئن تحت وطأتها المغرب . وبخط يوازي ذلك ، قام الصديقي بتصوير ذلك عن طريق التشخيص والحركة والضوء والمؤشرات الصوتية وتوظيف فرقة وجدة لاستعمال البارود ، وسبي النساء إنها فترة السيبة .

يقـول الـراوي :

«كان المغرب إذ ذاك فوضى أو يكاد ، لا بوادية بالآمنة ولا حواضره بالمطمئنة ، جباله معاقل للثوار المنشقين ، وهضابه مأوى للعصاة المفسدين ... رقعة شطرنج ديارها عن بعضها معزولة ، وبيادقها متحركة على هواها في كل مكان تفتقد فلا نجد الملك العازم المدبر ولا الرئيس العازم المفكر ، واليد الموحدة الظافرة تستقيم بها أمور الناس ، وتصان حقوق الشريعة كان المغرب إذ ذاك فوضى أو يكاد بين فتنة وشغب المشاغبين الخوارج واطماع الغزاة المحتلين من أتراك وأوربيين حتّى جاء عهد اسماعيل» .

إن الحالة السياسية المشلولة ، والطموح لخلق الوحدة والسيادة كان من الطموحات التي أسقطها الصديقي على الحاضر من خلال استعمال الصور الثابتة ، وهي تعكس خريطة المغرب والاراضي المسترجعة من الاستعمار الاسباني ، وما الإشارة إلى ذلك إلا من قبيل التحدث عن المغرب كجزء من الوطن العربي الكبير ، الذي يعمق فيه اختلاف الرأي المتشتت والشقاق ، لهذه لابد من البحث عن البديل الموضوعي ، لابد

من البدء ببناء الذات لبناء الموضوع .

وكل ما صوره الراوي في هذا الإطار كان مرتبطا بعبقرية الأداء التمثيلي للجماعة ، فعبد الله العمراني في دور «مولاي اسماعيل» كشخصية تاريخية في الفرجة ، خلقتها موهبة الممثل ، وهي دون شك ابداع فني مستقل ، غير أنها في الوقت ذاته بقعة الضوء أو الظل في علاقتها بالشخصيات المجاورة ، لهذا كان اللعب الجماعي كافيا لولادة فرجة متناسقة ، متناغمة في جميع أجزائها . وهذه القوَى المتخلفة تتوحد في سعي واحد ، لتبدأ فعلها في التأثير على المتفرج ، عندما تشيع الفرجة بالروح العامة للجماعة ، ويظهر فيها موقعها الموحد من الفن .

دلالات الخطاب في الفرجة :

إن قدرة الصديقي على خلق الانسجام الهارموني للفرجة كان مرتكزا على توجيه الخطاب العربي (النص العربي) إلى «المتفرج» المغربي فالكلمات التي كان ينطق بها الممثلون لها دور تلعبه داخل العالم المصور ، ودور آخر تلعبه بالنسبة لجمهور المتفرجين ، وطبعا فقد ترجم هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . لتنقل للمتفرج الأجنبي التاريخ المغربي في إطار الفروسية ، هذه الفرجة التي تعتبر أساسية في الاحتفال الشعبي ، والتي كانت شقا ـ فنيا ـ من الانساق المكونة لهذا العمل المسرحي لهذا كان شكل الخطاب وغاياته كالتالي :

1) خطاب عربي موجه إلى متفرج عربي قصد تبليغ واقع تاريخي عربي .

2) خطاب فرنسي موجه إلى متفرج غربي قصد تبليغ نفس الواقع التاريخي العربي .

وبهذا ظل النص الصوتي ــ أي الكلمة والقول ــ المتحكم الأول في حركة الفرجة ، وأيا كانت أهمية الاشكال التصويرية أو الموسيقية أو الحركية التي أدخلت في هذا الإطار فإنها لم تكتف بمصاحبة النص أو زخرفته لكنها خدمته وأثرته شكلا ومضمونا ، مما أعطَى المخرج الدور الخطير والمهم في قراءة النص قراءة سينوغرافية متقدمة .

يقول جان فيلار في كتابه (عن التقليد المسرحي) : «ان المبدعين الدراماتيكيين الحقيقيين خلال الأربعين سنة الأخيرة هم في الواقع المخرجون وليسوا المؤلفين» وهذا يمكن تطبيقه على الطيب الصديقي ، كونه ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح ، حيث يعتبر بعمله في الاخراج ، الكيان الخفي عن المتفرج الممسك بيده خيوط اللعبة المعقدة كلها والموجه للادارء الابداعية الخلاقة في الفرجة ، حتَّى في توظيف الصور الثابتة ، في كل مشهد من المشاهد ، إذ يجعل تركيب اللوحات يتولد من الجو الاحتفالي للأحداث الرئيسية خلال الصوت والصورة التي قدمت خلالها المشاهد بصورة مرنة ومتواصلة .

إن لكل فعل ومكان وزمان جوه الخاص المرتبط به ، وهذا ما حدا بالصديقي إلى المحافظة على واقعية جمالية الالبسة والديكور والأحداث وحاول أن يجعل الجمال ظاهرة طبيعية في التعبير التشكيلي للميزانسين وهو لغة الاخراج لاعتماد استخدام الموسيقَى والمؤثرات الصوتية لتقوية التكوين التشكيلي اعتمادا على الصوت والحركةِ والصورة لتشخيص الفعل ، وتحديد المكان وبلورة خصائص الزمن .

فعن طريق خلق عالم من الضوء والظل ، ومن الكتل والاشكال النائيةِ المتكاملة ــ الخيام قضبان السجن ــ أقفاص الأسرَى الأسبان ــ أعطَى للممثل شخصية جديدة حتَّى ان تنوع الشكل الديكوري ، مع

نظام الصورة الفنية للفرجة كان من شروط التكامل الفني في الفرجة وقد تبلور هذا كله من خلال :

1) مشهد استقبال سفير تركيا من طرف مولاي اسماعيل .
2) مشهد استقبال سفير لويس الرابع عشر .
3) مشهد الاحتفال بالنصر وقد وضع الأسرَى الاسبان في الأقفاص والشعب مبتهج بالتحول من حالة إلى حالة ومن ظرف إلى آخر .

وإذا كان الخطاب الموجه إلى سفير تركيا مرتبطا أشد الارتباط بالفعل والزمان والمكان في الماضي فإنه بقراءة ثانية ، يتحدث عن الحاضر ، عن الوحدة والسيادة والعدالة التي ينشدها الشعب . وما قيام الراوي بعد ذلك باظهار قوة المغرب آنذاك إلا اظهارا للجوانب المشرقة في التاريخ المغربي والتي ردت العدو مهزوما :

«جيوش جرارة في كل مكان ، ففاس ، فتازة ، فسوس ، وتادلة فطنجة ، ومراكش ضد الأتراك ، ضد الروم ضد كل غازي مهزوم» .

الصديقي ـ إذن ـ يريد مسرحا يمثل فعلا ... ولا يتكلم فقط وما تجسيد فكرة الاحتفال عبر اشكال واقعية فنية في بلورة وتكوين الجو التاريخي للفرجة، إلا دفعا لوحدة الأداء الجماعي إلى الأمام، وإقامة هذه الفرجة على أساس التأثير البصري في المشهد الشعبي كوسيلة للتأكيد والتنظيم لكل ما يجري في ساحة الفرجة التي تبرهن على وجود اشكال ما قبل المسرح في التراث المغربي خاصة ، والعربي بصفة عامة ، وما البحث عن السرعة الإيقاعية للفعل المسرحي المنظور المشاهد / المسموع ، إلا من أجل هدف الاستحواذ على انتباه ، وعقل المتفرج ، فلو اتبع الصديقي الإيقاع الرتيب للأحداث واللوحات والفصول لولّد السآمة والملل ، وطمس الفكرة الاخراجية .

الاخراج عند الصديقي يبدأ عندما تبدأ الحان فنية ، من صور عدة . تتمحور في سمفونية الفرجة التي تجاوزت الفردية ، وحملت في ذاته مجموعة من الدلالات الاجتماعية والجمالية من الاغراء البصري والتزين الإيضاحي ، واستخدام التمثيل كركيزة لإعادة خلق جملة من الإحساسات القوية على المستوَى النظري .

ففي الوقت الذي كان يعزل فيه الممثل بالإنارة أثناء حديثه الخاص مع نفسه عن قضايا تاريخية نشعر وكأن العلاقة تنعدم بين المونولوج الداخلي وباقي اجزاء المسرحية ، ونشعر وكأن الممثل يعيش ذكرَى ترجعه إلى الماضي ، إلا أن عملية التذكر كانت تخدم المضمون وتعمل على إحياء التراث من منظور خاص وموقف معين .

فتسليط الاضواء الكشافة على الشخصية المتحدثة إلى نفسها تارة — وإلى الجمهور تارة أخرى — لها غرضها وهو تركيز انتباه المتفرجين . ورغم عملية العزل — فإنه لا يستطيع أن ينسَى أن باقي الممثلين يوجدون على المسرح أيضا وأن المناظر موجودة ، وكذلك مئات الأشياء الأخرى التي تتكون منها الفرجة ، فعند إضاءة الكشافات السفلية سوف يرَى المتفرج منه الأشياء ثانية .

الفرجة من الخفاء إلى التجلي :

هناك جانب آخر لابد من الإشارة إليه وهو ان هذه الفرجة — قد ألغت الستارة و وحطمت الايهام المسرحي ، وألغت — كذلك — المسرح المغلق الذي لم يستطيع أن ينشئ صورة جديدة للإنسان لأنه كان ومايزال علبة فارغة ، وإطاراً شكليا لم يكوّن بعد لغته الخاصة وطرق التواصل مع المتفرج فالرقص الاستعراضي — الساقط — والروح السافرة المضحكة التي تطغَى على هذا النوع من المسرح كلها وسائل تفرض

نفسها بالفخامة والتهويل ، إلا أنه وكنقيض لهذا النوع نجد الصديقي يوظف التراث الشعبي توظيفا جديدا يعطيه صيغا جديدة في داخل إطار الصيغة القديمة . فالستارة غير موجودة ، أما امكانات التغيير في الأماكن ـ والديكور والمجال البصري ، وتحريك الإنارة أثناء تنقل الممثل جعل بقعة الضوء تتسع في بداية المونولوج وتضيق شيئا فشيئا كتمهيد للانتقال من «مشهد» إلى «مشهد» .

إن وجود الستارة في المسرح الكلاسيكي ، معناه تعزيز الوهم المسرحي عن طريق تهيئة ما يبعث على الدهشة ، معناه الحفاظ على استمرارية الحلم الذي تعده الأضواء قصد تعزيز الانطباع بأن ما تراه حقيقة .

وهذا كله يساعد على إقامة حاجز بين عالمين ... عالم يتجاوز الواقع الذي تخترعه تقنيات المسرح ، وعالم الحقيقة اليومية ، وهناك بين الاثنين حاجز يقوم بين النخبة التي تستفيد من هذه المشاهد والعروض وبين بقية الناس .

إذن كيف يمكن تقديم فرجة دون قيود وبدون حواجز؟

إن تقديم المسرحية في الهواء الطلق دون جدار وهمي ، هو الغاء ما كان يعتقد به في أن الستارة ضرورة جماعية حقيقية تساعد على نجاح القواعد .

الأمر في هذه القاعدة المتحجرة منغلق يجعل المشاهد يشعر بوجود حد فاصل بين الوهمي والواقعي ، يجعله تجاه حقيقة مباشرة وملموسة على اعتبار أن ستارة المسرح من أدوات الوهم السحري ، هذا الوهم الذي عملت النظرية الاحتفالية على الغائه من خلال التطبيق العملي لهذه المسرحية والذي أكسبها قوة التأثير من خلال أسلوبية محددة في

وضع الميزانسين الذي يعبر بطبيعته وشكله التخطيطي وسرعة إيقاعه عن الفكرة بدقة، حتَّى على مستوَى الجسم.

إن شخصيات المسرحية ترتبط حتما على نحو تشكيلي حركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة، والتكوينات المعمارية والحيز الفراغي أيضا. لذا نجد في المسرحية - كما هو الحال في كل عمل أدبي - تشكيلا لغويا يحتوي على أربع مستويات متميزة متلاحمة فيما بينهما:

1) فهناك المستوَى الصوتي للكلمات (عربي - فرنسي).
2) والوحدة الصوتية العليا.
3) ومستوَى اللوحات المرئية.
4) ومستوَى الحقائق المصورة.

وهذه هي الركيزة الأساسية في عملية البحث في هذه المسرحية، أي عملية البحث عن الشكل الفني، ذلك أن طبيعة الوقائع الحياتية في المسرحية هي التي أوحت بالألوان والصور والإيقاعات والأشكال الفنية كما أن فكر الصديقي ونشاطه الاجتماعي قد ولد الجوهر الانفعالي للفرجة أو ما يمكن تسميته التطهير التحريضي لاتخاذ موقف من الماضي من أجل تغيير وبناء الحاضر.

إن الفنان لا يكون مفيدا للشعب بشكل عميق وصادق إلا إذا استطاع أن يكشف - حتَّى النهاية - عن موهبته الشخصية، ويعبر عن ذاته بصورة كاملة من خلال العمل الهادف، ولتحقيق ذلك فمن الضروري أن يحدد المخرج صوته ونبرته الخاصة.

وهذا ما أضفَى على هذا العمل بنبرة خاصة وخاصية جديدة تضاف إلى الأعمال الصديقية الأخرى ابداعا وتوظيف للتراث لتقديم

الفرصة للمغاربة والأجانب الذين قرأوا ما كتبوا عنا من زاويتهم الخاصة ومواقفهم المتميزة دون السماع إلى صوتنا واكتشاف تاريخنا كما نراه نحن دون تزوير أو تضخيم.

لقد أطل علينا الصديقي هذه المرة لا كمدير للمسرح البلدي. ولكن كمسؤول في وزارة السياحة. وهذه المسؤولية اضطرته لأن يعود إلى المسرح بعد غيابه عن التمثيل والإخراج والتأليف.

فهل كانت هذه الغيبة فترة مراجعة؟ أم تأمل وبحث عن صيغ جديدة؟

الجواب نجده في مضمون وشكل مسرحية «مولاي اسماعيل».. تاريخ مدينة.

شطحات جحجوح

حفل الجنون العاقل

«شطحات جحجوح» احتفال مسرحي في «نفسين» يتكون من واحد وعشرين نفسا صغيرا ، كتبه عبد الكريم برشيد انطلاقا من المنظور الاحتفالي الذي يسائل به مجموعة من الشروط التي يتحرك فيها الابداع النصي وكتابته وعلاقته بالمواد الأساسية في البناء الدرامي وبالتقنيات التي بها تتواشج هذه الأنفاس . أي مساءلة الذاكرة الشعبية من أجل استنطاقها ، ومحاورة الثقافات الإنسانية بهدف استيعابها ، وتملك الأدوات الفنية لانتاج النص كجسد يحيا باللغة وما تحمله من صراع وهموم ورؤية للوجود بانفاس تلغي المشاهد والفصول واللوحات ، ليصبح هذا النص «الجسد» كائنا ينغل بالحركة والتوتر والتحول والدلالات التي توظف الأسطورة من أجل تجاوزها ، وترصد الحالة ومفارقة الواقع لنقدهما والكشف عن الجوهر الإنساني وما يسكنه من خلل .

في هذا العمل يتحرك برشيد ضمن عدة تصورات ومفاهيم أملتها طبيعة الموضوع ــ المراد الحفر فيه ــ وضمن التنظير الاحتفالي وما يقترحه مشروعه الرامي إلى إعادة النظر في المسرح المسيطر بآلياته وبنايته ومؤسسته وجمهوره لتأسيس البديل الحديث بالمشاركة وليس بالحياد ،

بالهدم وليس بتقديس البناء والنمط . من هنا اعتمد برشيد ــ في تحقيق هذا ــ على تقنية التنكر داخل الحفل ، وعلى التمثيل داخل التمثيل ، وعلى تكسير المألوف لجعله غريبا بهدف بنينة الموضوع بأحداث متخيلة تنهض على «النفسين» اللذين أعطيا للشخوص حضورا قائما على التباين في القناعات واختلافا في أسباب وحالات التوتر النفسي وفرادة في اللغة المستعملة لدَى كل عنصر ، اللغة ذات الحمولة الفكرية الحبلَى بالصراع بين الخنوع : «أنا خادم حقير ، خادم يباع ويشترَى» وبين الصمود : «لقد آن الأوان لنصبح أسياد أنفسنا» . بين التراجع : «هل نحارب أو لا نحارب» . وبين الاقدام : «استعد للحرب والقتال اليوم نخوض حربا ضروسا ضد أعداء البشرية» بين العند والضعف ، والغنَى والفقر ، الهزل والجد والعقل والجنون وذلك داخل شبكة العلاقات التي تشجرت كالتالي :

ــ سليمان آغا : المالــك
ــ خدمه : الملكية الخاصة
ــ جحجــوح : زوج نور العيون وعمّ زعفران .

هذه العلاقات بناها برشيد مستفيدا من قراءاته المتنوعة للنصوص المسرحية العربية والغربية وهي استفادة على المستوَى التقني المتمثل في الحيل التي نسج بها داخل النص لعبة التحول والتنكر . فجحجوح له تابع هو زعفران . لقد استوحَى برشيد ذلك من :

1) التراث الشعبي العثماني حيث هناك شخصية «حاجي باشا» وحاجي خاي .

2) التراث المسرحي الغربي متمثلا في مسرحية «بونتيلا وتابعه ماتي» لبريشت .

3) فن الملحون من التراث الشعبي المغربي سيما قصائد الحراز التي يلعب فيها التنكر الدور الأساس في خلق العلاقات المتوترة بين الحراز ومحمود عاشق أعويشة الذي يتنكر في عدة شخوص ليصل إلى محبوبته.

4) التراث العربي متمثلا في «على جناح التبريزي وتابعه ققة» زيادة على ابن دنيال وحكاية الشطار والمهمشين والنوادر.

فبواسطة الانفتاح على هذه الأشكال والتقنيات والتراثات استحضر برشيد : «النحن» و«الهنا» و«الآن» أي الذات العربية والزمان والمكان العربي ليعري بواسطة «جحجوح»ـ ابن جحا الذي انتجه الواقع والذاكرة العربيةـ الرمز المتسلط «سليمان آغا» كبير الصرافين ومالك العبيد والمستمد من التاريخ العثماني.

هذا الانفتاح جعل النص المسرحي ينتج رؤيته الخاصة للواقع ويحدد موقفه من المسرح «الكلاسيكي» ومن الاتباعية، ومن كل النماذج الجاهزة التي تسجن المبدع داخلها فتقيده بتعاليمها وتوجيهاتها مفصحاً لنا عن هذا الموقف داخل الاستهلال الذي التقَى فيه «جحجوح وزعفران» ليناقشا الثابت والمحنط في الاتباعية وليسخرا من الذين يجعلون كتابة النص واخراجه مجرد قواعد صارمة لا تراعي خصوصيات «النحن والهنا والان»، واللقاء بالجمهور لاشراكه في الحفل تحطيما لكل الحواجز التي تفصل بين المرسل والمتلقي، وإزالة كل البهارات والأصباغ التي تعمق سلطة الإيهام بالواقع وهيمنة الدهشة المجانية على حس وعقل الجمهور.

انها الدعوة التي اختفت وراء الأسلوب الهزلي الساخر الذي جمع «جحجوح وزعفران» داخل الأسئلة الفنية وحول مسألة المسرح،

والدقات الثلاث والحفل والمؤلف والجمهور ، وهو الأسلوب نفسه الذي تناول قضايا أخرَى اقتصادية واجتماعية ونفسية مما جعل برشيد ينظّر للمسرح داخل الممارسة ، ويطرح وجهات نظره في العملية الإبداعية ـ أثناء الكتابة ـ التي تصبح تنظيرا يتجسد في النص وربط علاقته بمراحل نمو وتكامل جسد النص وهذا ما طرحه زعفران في «الاستهلال» متسائلا :

«زعفران : هل نسيت ياعمي أننا الآن في مسرح ؟
جحجوح : حقا نحن في مسرح (وهو يتأمل ما حوله) .
زعفران : وفي المسارح تكون البداية قبل الحكاية . هل فهمت تكون مع هذه العصا الغليظة .
جحجوح : (في خوف مفتعل) ياويلتاه ... ماذا تصنع يا ابن الأبالسة ؟ أتريد أن تضربني . تضرب عمك «للجمهور» عمه هو أنا : أيها الناس كونوا شهودا عليه . لقد حمل السلاح الأبيض في وجهي .
زعفران : ياجحجوح ياعمي كن عاقلا ...
جحجوح : كن عاقلا الله أكبر ومتَى كان الذي يضرب ويسكت عاقلا متَى ياعدو البشرية ؟
زعفران : الأمر وما فيه ياعمي أنني بهذه العصا سأدق الأرض ثلاث دقات لأعلن بذلك عن بدء الحفل المسرحي . هكذا ياعمي يفعلون في كل مسارح الدنيا .
جحجوح : آهاه إذن مادام الأمر هكذا فيمكنك أن تضرب من الدقات ما شئت ، مائة عشرة ألف ... ألف ...» .

هذا الحوار يجعل زعفران دالا على «الانغلاق» داخل التعاليم والارشادات المحنطة «الدقات الثلاث كإيذان على البداية» اما جحجوح

فيرفض أن يكون الحفل خارج الحياة ونبضها وحرارتها أو خضوعا مطلقا «للنص الأدبي» الذي أوجد المؤلف فيه كما يقول زعفران «الحوار والحركة والمواقف ولكنه غض الطرف عن التقديم ، وهذا شيء لا نقبله من مؤلف محترم» من هنا تأتي الدعوة لقراءة «البرولوج» الذي وظف في «استهلال الحفل» كارشادات مسرحية توحي بزمان ومكان هذا الحفل عن طريق خلق الصور الذهنية عند المتفرج والتي انتجها الحوار بين جحجوح وزعفران بعد الغاء الستار والحدود بين الأزمنة والأمكنة :

زعفران : «يتجه بوجهه إلى الجمهور وكأنه مذيع» الاستهلال ... يفتح الستار على طريق مهجور .

جحجوح : تصوروا معنا أن الستار كان مسدلا ثم انفتح .

زعفران : المكان ، مدينة من مدن الشرق العجيب ، اسمها ... اسمها .. اسمها ما اسمها ياعمي ؟

جحجوح : اسمها اسطانبول ياعمي .

زعفران : أما الزمن ... الزمن ... الزمن ... دعني أفكر دقيقتين ... فالتأليف ليس سهلا .

جحجوح : إنه صبح يوم من الأيام .

زعفران : حقا هو الصبح . كيف انتبه لهذا ؟

جحجوح : نعم وهو كائن الآن وسوف يكون ... ان العبرة ـ كل العبرة ـ فيما نقول ونفعل . أليس كذلك ياعمي ؟

زعفران : وهو كذلك ياعمي .

جحجوح : لقد قال شيخي وشيخك وشيخ كل الشيوخ لكم البشارة يا أهل الإشارة ان فهمتم رمز هذه العبارة ، فانصتوا لضرب من هذه الأمثال المستعارة ... افتحوا الأبصار

والبصائر وافهموا ما يقال وما لا يقال .

زعفران : آه هذا الكلام ليس لك . اعترف بهذا وإلا اتهمتك بالسرقة الأدبية ».

وهذا الاستهلال ـ الذي يعترف فيه جحجوح بالإستعارة والاستفادة من الأمثال والحكايات لهندسة النص وبنائه ـ يؤكد على أن وظيفة الحفل هو أخذ العبرة من الأحداث الناهضة على القول والفعل المتجددين بالأنفاس التي تعطي له الحركة داخل علاقته بذاته كـ «دراما» وبالجمهور كمشارك بعيدا عن التعليمية المباشرة أو الشعارات الساخنة .

ويمكن اعتبار عنوان هذا الحفل مفتاحا يسهل علينا الدخول إلى المغلق ، للتعرف على حركة النص تسليطا للأضواء على بعض التيّم المكونة للوحدات الصغرَى والكبرَى للنص من حيث تعدد الأبعاد وتلون الخطاب الدرامي بميزاته الفنية والتاريخية والسياسية وذلك بهدف تفتيت النص وإعادة تركيبه من جديد . فـ «شطحات» تحيلنا على «الشطح» (المصدر) كمصطلح متداول ومستعمل بكثرة عند المتصوفة وقد جاء هنا كجمع . أما جحجوح فهو الإسم المشتق من «جح : جحجح عن الأمر : عدل عنه وكفّ . وجحجح الشيء استقصاه وثار إليه . الجحجح والجحجاح جمع جحاجح وجحاجيح وجحاجحة ومعناه السيد المسارع إلى المكارم» وفي النص يعرف جحجوح نفسه قائلا «أنا جحجوح ابن جحا» وعن معلمه يقول : «لقد علمني المرحوم جحا ألا أكون أنا في كل الحالات» اما عن مزاجه فيقول : «احذركما من هذا الذي يدعى مزاجي إنه صعب وخطير وأعرج» .

من هنا يكون للعنوان بعد صوفي وآخر استقصائي وهما الصفتان اللتان سنجد لها حضورا مكثفا في البنية العميقة للغة النص النابضة بالوجد الصوفي والالحاح على الوحدة التي تلغي التعدد لتؤسس المقدس عوض المدنس والحب محل الكراهية والجوهر عوض العرض وهذا هو الدور الذي اضطلع به جحجوح وتابعه زعفران في رحلتهما الاستكشافية لـ «دكان وقصر الآغا» مستغلين في ذلك التنكر كجسر وهمي للوصول إلى تمزيق الحجب والأقنعة التي تخفي الزيف والتسلط في «سليمان آغا» الشخصية التي تم تعريفها بـ «الإشارات المسرحية» و«بجحجوح» وبواسطة سليمان آغا نفسه بعد تحوله من حالة القوة إلى حالة الوهن والضعف. وكلها تعريفات تموقعه طبقيا بصفاته ونعوته التي تحدد من هو وما موقعه وما نمط تفكيره وما يكنه من حقد طبقي؟ تقول لغة الإشارات المسرحية «في سوق الصرافين» : ضجيج كبير يحدثه المارة والبائعون المتجولون والمتسولون والمنادون. وراء منضدة — في دكان — يجلس رجل بدين جدا هو سليمان آغا كبير الصرافين. انه من فرط شحمه ولحمه لا يتحرك إلا بصعوبة. أمامه تكدست الأوراق المالية والقطع المعدنية. «أما جحجوح الذي يكتري منه بيتا ولا يستطيع أداء الكراء الشهري فيقول عنه» :

— «ما هذا؟ اثمانكم نار حامية. كيف تبيعون الدرهم بالدرهم والدينار بالدينار والقرش بالقرش هذه فوضَى وقلة حياء. سأرفع أمرك إلى حضرة المحتسب وان كنت أعرف أنه صديقك وحبيبك أليس كذلك ياسليمان يامالك البلاد والعباد والعبيد والأسياد» انه «مفسد البلاد والعباد» انها الصفات التي تدين آغا / الرمز، / الواقع. الآغا الذي يقول عن نفسه : «ابتعدوا عني أنا لست هو وما أنا إلا أنا. أنا سليمان آغا كبير الصرافين والملاكين في هذا البلد».

إن هذا التقديم والتعريف بسلمان آغا ياتي من طبيعة الموقع الذي يحتله في الصراع، كونه سلطة اقتصادية ترتبط بسلط أخرى خاضعة لمشيئته وهي المتمثلة في القاضي والمحتسب الممثلين للجهاز التنفيذي الذي يكرس واقع الآغا وما يملك من عبيد وجاه ومال وجهل بالفقر والفقراء وبحالة «جحجوح، نور العيون وزعفران».

وحتّى تتوتر العلاقة بين أطراف الصراع جحجوح وسلمان آغا كواقعين متناقضين وطبقتين متصارعتين يتحرك النص داخل فضاء صاغه واقع جحجوح وحقيقة سلمان آغا، حيث هناك الجلاد والضحية، المستبد / المركز، والهامش الملغى. وهذا هو الذي حدد الفعل الأول في النفس الأول من الحفل، وهو الحكم على جحجوح بافراغ البيت الذي يكتريه من الآغا والالقاء به في العراء، وهو افراغ مادي يحمل فيه البطل تجربته ومعاناته داخل مأساة التشرد والطرد من الوطن، ارضاء لشره الآغا رمز الاحتكار والمضاربات والتسلط:

«فيــروز : لابد أن تضعوا له حدّا يقف عنده ولا يتعدّاه وذلك حتّى يكون عبرة لمن سواه.

سلمان آغا : وسأفعل إن شاء الله. لست أدري ماذا أصاب هذه الدنيا ياولدي فيروز. اننا نبني البيوت ونكتريها وننتظر الشهور ولا يأتينا شيء منها. فجحجوح النمس أرهقني وعذبني وسأخيّره بين شيئين. إما أن يدفع لحضرتنا ما عنده واما أن أرمي بحضرته إلى الشارع».

وحتّى تنفذ الأوامر ــ وبعد البحث عن جحجوح ــ نجد أن ايقاع الأحداث بدأ يتغير ويأخذ لونا جديدا، وأن بداية التعرف على عمق

المأساة وأسبابها بدأت تتكون داخل اللقاء الذي جمع أدوات «الآغا» وخدمه بجحجوح للكشف عن الواقع .

زعفـران : من هؤلاء ياعمي ؟
جحجوح : انهم خدم عمك الآغا .
ياقوت : جحجوح «في لهجة آمرة» لقد جئنا وفي يدنا أمر مكتوب ومختوم من طرف مولانا القاضي إنه الأمر بالإفراغ حالا .
نور العيون : ماذا اتخرجونني من بيتي ؟
ياقوت : هذا ليس بيتك يا امرأة . إنه بيت مولانا الآغا .
......
فيـروز : لقد أمرنا مولانا القاضي أن نغلق الأبواب بالأقفال وأن نختمها بالشمع الأحمر .
ياقـوت : أما المفاتيح فقد طلب منا أن نعطيها لصديقه وحبيبه (الآغا).

لكن كيف يمكن استعادة البيت ؟
وكيف يمكن ممارسة الظلم العادل ؟

نجد الجواب في النفسين التاليين :
1 ــ هل أتاك حديث الظلم العادل ؟
2 ــ كف الآغا تكلمت وقالت ؟

حيث يبدأ التمثيل داخل التمثيل والتنكر «الشحاد أعمَى أم غير أعمَى ؟» فجحجوح يصير شحادا أعمَى وزوجه نور العيون عرافة وقارئة كف ، وبعدها يصير حاكما هنديا وتصير هي زوج الحكيم . ويمكن القول إن النفس الثاني من الحفل المسرحي كان بؤرة التوتر بعد

اختيار مكان محايد للصراع وهو الحمام رمز المساراة، ففيه سيلتقي جحجوح بعدوّه «سليمان آغا» الذي سيصبح «مسكونا بالشيطان» وهنا يسأل جحجوح الجمهور «هل تعلمون بأي شيء يذكرني الحمام؟ إنه يذكرني بساعة الحشر. الأغبياء. آه كم نريد أن نكذب على أنفسنا فنكسو هذه الجثث صوفا وخزا وألوانا زاهية؟ ولكن ـ ولكن ومهما حاولنا أن نخفي عرينا ـ فلن نكون إلا كما نحن الآن هنا عرايا عرايا».

ورغم طغيان المسحة الصوفية على هذا الحوار فإنه لا يعني الاعراض عن الدنيا والاستسلام لها، والفناء بالنفس، وإنما يهدف إلى الحقيقة بغير طريق العقل، وهذه هي التقنية التي وظفها برشيد في النص لجعل صوت جحجوح هو «صوت الحق المحتج على ما آل إليه المجتمع من فساد وتسلط واستغلال وهو ما أكده جحجوح «المتنكر» عندما بدأ صراعه مع الآغا:

«سبحان الله، العين لا تبصر ولكن القلب يبصر، وقد هداني قلبي إليك دلني عليك أنت بلاشك رجل يفيض قلبه إحساسا ورقة ياسيدي... انظر وتأمل حالي».

ونظرا لغياب الرحمة والعطف من قلب «الآغا» وتجاهله بواقع محروم فإن ما يهمه هو تكديس الأموال وتجميعها مستغلا في ذلك قوة الآخرين للاستثمار وهو ما مكّنه من موقعه الذي يجعله عدو هؤلاء المحرومين. وقد رصدت لنا حوارات المسرحية هذا اللاتوازن الذي يحكم سير مجتمع مختل تغيب فيه شروط الديموقراطية والمساواة:

«سليمان آغا : ياقوت، مرجان، فيروز، اقتربوا مني واخبروني.
هذا الرجل الذي يرقص ويغني. ماذا يبيع وماذا يشتري؟

فيروز : هذا رجل بئيس فقير حقير متسول .

سليان آغا : آه فقير . وما معنَى فقير يافيروز ؟

فيروز : معناه أنه لا يملك مالا ولا عقارا مثل حضرتكم .

سليان آغا : آهاه . وماذا يريد منا نحن الآغا ؟

جحجوح : أريد صدقة ، صدقة لا تفقرك أنت ولا تغنيني أنا .

سليان آغا : آه صدقة وما معنَى صدقة يافيروز ؟

فيروز : معناها أن تعطي مالا وان لا تأخذ إلا الدعاء .

جحجوح : ياسيدي . بالله أعطيني شيئا مما جمعت بغير حق» .

وللكشف عن حيوانية الإنسان ينتقل برشيد من التطهير الجسماني إلى النفسي حيث «الكشف الباطني وتأثير القلب والخيال في الوصول إلى الحقيقة سيصير أداة لتطهير «النفس من الرذائل» ومن الشيطان الذي سكن الآغا سيما وان الشيطان «روح شرير مغو» وكل متمرد مفسد فهو شيطان وبما أنه يسكن هذا الآغا فلابد من افراغه منه وذلك بواسطة العنف «العصا» مبرزا ذلك موقف جحجوح الواضح «من قال ان الإنسان يمكن أن يأخذ حقه بغير العصا فهو كاذب» وهذا ما جعله يربط مأساته بمأساة العالم موضحا ذلك في هذا المونولوج : «الماء والصابون يغسلان جلدنا ، ولكن يبقَى ما تحت الجلد ، فأي شيء يطهره ؟ الألم أو الخوف المرض أو الموت ؟ تلك هي المسألة . مرضي جاءني من أن هذا العالم متعب وكئيب فهل أعالج الدنيا أو أعالج نفسي تلك هي المسألة الثانية ؟» .

ان جحجوح يؤمن بإمكان الوصول إلى الحقيقة ، فهو يحب ويريد ، وتصوفه علم وعمل وإيمان وجنون فلماذا لا يفضح الواقع الذي يسكن الآغا ليخلص هذا الآغا من الكآبة والتعب والشقاء ؟ انه

وبعد أن أخفَى «حقيقته وراء قناع الحكيم الهندي» يلجأ إلى وضع هذا الآغا في قفص الاتهام بكثرة الأسئلة ليدينه عن أفعال ارتكبها وجرائم اقترفها ضد الإنسان والانسانية انها الوجه الآخر للفضح ، حيث يصبح الآغا مكونا من ثنائية ضدية فيها الإنسان وعدو الإنسان الجانب الخير والجانب الشرير ، الكائن المعافَى والعليل ، الحب والكراهية ، فكيف إذن يمكن تصفية النفس لتصبح مرآة صقيلة تنطبع فيها المعقولات ؟ في جواب النص نجد تأكيدا على العنف أو التطهير التحريضي الذي يجعل الواقع المادي هو الذي يحدد وعي الناس وليس العكس وان العلاقات الاجتماعية هي التي تنتج الظواهر والوعي ونوعية الصراع وهو ما أكده برشيد حينما وظف المدهش والمتخيل ليتحدث عن الواقع المادي في الأدب وذلك برؤية انسانية يسيرها الحب والوجد الصوفي مما يشعرنا وكان هذه الرؤية قد انقطعت عن الاتصال بالعالم الخارجي لتتحد بموضوعها الذاتي اتحادا مباشرا .

«جحجوح : «للآغا» أنت رجل غشاش وكذاب ومحتال ومزور ...
سليمان آغا : أنا ؟
جحجوح : وغدار وسفاك ومصاص دماء زكية .
سليمان آغا : أتكلمني أنا يامولاي ؟
جحجوح : ناهي ناهي بل أكلمه هو تكلم يا هو وقل من أنت ؟ هل أنت عفريت أو شيطان ؟
سليمان آغا : أنا انسان يامولانا إنسان محترم .
جحجوح : نعم أنت إنسان إنسان بلا انسانية وتلك هي القضية ... إنني حين أكلمك لا أكلمك أنت . فأنت هو وهو أنت . أنتما معا ذات واحدة ــ حتَّى اشعار آخر ــ (يدخل الخدم) أنت عدو نفسك وعدو

غيرك . تحمّل شرك وموتك فيك . فأنت أنت وأنت
أنتما ياسيدي الآغا ... أنت في حاجة لأن تخرج من
جلدك ، تتبرأ من نفسك أو أزمانك . فكن أنت
أنت ولا تكن أنت هو . كن الانسان ولا تكن
الشيطان ... ساعدنا على اخراجك منك وابعادك
عنك وردك إليك ساعدنا على مساعدتك يامولانا» .

ان ما يقابل الطرد من البيت هو التطهير والعنف الذي يمارسه جحجوح على الآغا ليطرد منه الشيطان رمز الشر انه تغيير الإنسان من الداخل وتحريره بواسطة الصدمة لتصح ـ بعد ذلك عمارة القلب بعد تطهيره من خبائث الأخلاق ـ إلا أن هذه العملية ـ أي تغيير الآغا وسقوطه كبطل من ورق ـ سيؤدي ـ حتما إلى سقوط حركة رافضة له كانت تنبث في رحم النص وهي حركة العبيد التي مثلها مرجان بوعيه وإحساسه بظروف الحرمان إلا أنه سيتخلى عن هذا الوعي ليصبح داعية ومروّجا للآغا الجديد رغم أن الظروف المادية لم تتغير ولم تتبدل وتبرير هذا كون الوعي الذي كان يحمله مرجان لا يقف على مقومات صحيحة تتجاوز الإحساس بالاستغلال للبحث عن الوعي الممكن والواقع المبحوث عنه الذي مثله جحجوح الذي يملك وضوحا فكريا كان يترجمه هزلا لتوعية خدم الآغا :

«جحجوح : أخي مرجان . أنت مثلي في كل شيء فكيف تكون علي ولا تكون معي ؟

مرجان : أنا خادم حقير . خادم يباع ويشترَى .

زعفران : أنت عبد وداخل كل عبد يرقد سيد مستبد هذا هو أنت» .

لقد كان مرجان محاصرا بالخوف (يهمس) في حواره كما تقول الإشارة المسرحية مما يدل على أنه لا يملك القوة الكافية لمواجهة الآغا. لهذا كان حديثه بعيدا عن الجهر كموقفه المتأرجح بين الغموض والوضوح سيما عندما يتحدث إلى فيروز وياقوت غير أنه يكسر الجدار الوهمي الذي يفصله عن الجمهور للاعلان على أن الخدم هم الذين يصنعون «سيدهم».

مرجان : «(يهمس) كنت أقول ياخدم الآغا. لقد آن الأوان لنصبح أسياد أنفسنا».

...

مرجان : (للجمهور) بعض عباد الله لهم نزعة كلبية وهذان الخادمان منهم. إنهما لا يمكن أن يعيشا بغير ولاء لسيد من الأسياد. ان وجد فذلك وإن لم يكن صنعوه، وعجنوه ولو بالطين والعجين.

...

مرجان : (يهمس) ياقوت فيروز لقد جاء الوقت لنفكر.

ياقوت : نفكر في أي شيء يامرجان؟

مرجان : في أي شيء، في وضعنا نحن الخدم هذه نصيحتي إليكم جميعا فاسمعوا صيحتي ياخدم الآغا في كل مكان... اتحدوا... اتحدوا.

إنها الصرخة التي تذكرنا بـ (ياعمال العالم اتحدوا) إلا أن استعمال كلمة «خدم» محل عمال له دلالته في النص كون المجتمع الذي يوجه له الخطاب / الصيحة له خصوصيته كونه مرتبط بـ «مجتمع إقطاعي» يتحكم فيه «الآغا النبيل» على العبيد مرجان فيروز ياقوت جحجوح زعفران نور العيون.

عندما نقول ان شطحات جحجوح حفل الجنون العاقل فلأن طبيعة اللغة ونوعية الحالات التي كونت مزاج وسلوك البطل لها قوتها التي كسرت المعقول والمألوف والمتعارف لتجعل للجنون منطقه الخاص الذي يعقلن الواقع بالمتخيل داخل الزمن الاحتفالي والمكان الذي يملأ الفضاء بدلالاته الإيحائية وبتعدد الأصوات المتصارعة التي تنتج رموزها الخاصة بالهزل والمواقف الكاريكاتورية لتعبر بـ (اللامعقول) على (المعقول) ولتقدم صورة النحن والهنا والآن من خلال مواقف جحجوح التي ترفض مصالحة الواقع والرضوخ إلى مغريات «الآغا» لهذا نراه في الأخير يفضل العودة إلى فقره عوض البقاء كحكيم متنكر لأن التغيير يتطلب أكثر من التمثيل وهذا لا يعني أن موقفه كان انهزاميا أو سلبيا وإنما كان دوره هو فضح المختفي والمتستر والمسكوت عنه في الواقع ليبقَى صوته وصوت زعفران ونور العيون احتجاجا عن أحداث داخل الحفل ، هذه الأحداث التي نجد مرجعيتها في الواقع المعيش ويبقَى موضوع الطرد من البيت هاجس البطل الرمز لأنه في نهاية المطاف مواطن بلا وطن :

«جحجوح : هل سمعت يانور العيون أنه سأل إلى أين ؟
زعفران : أنت الآن بلا بيت ياعمي . هل نسيت هذا ؟
جحجوح : من قال هذا أنا رجل بيته جسده ؟
زعفران : كلام بلا معنًى .
جحجوح : عندما انتزعوني من بيتي لبست ثيابي وسكنت ردائي وأصبحت بيتا يمشي بين البيوت الجامدة .
نور العيون : جحجوح بعلي حكيم عظيم وكلام الحكماء صعب على الأفهام المتواضعة .
جحجوح : ومصيبة هذه الدنيا ان الحكماء لا يحكمون . الباطل

مسلح والحق أعزب لنتابع السير يانور العيون .

زعفران : بل انتظر قليلا انتظر حتَّى أسألك من أنت ياعمي ؟

جحجوح : من أنا ؟ أنا مواطن بلا وطن من البيت ياعمي يبدأ الوطن آه كيف يمكن أن نعيش ونحيا وليس لنا شبر أرض لقد ابتعدت عني الجدران والأعتاب وهجرتني العناوين وأصبح لباسي وحدهُ عنواني ومسكني وبقدر تعدد ردائي أتعدد وأتغير أكون واحدا وجمعا أنا وغير أنا .. أكون الكل في واحد» .

لقد بحث البطل ونور العيون على الفرج بعد الشدة لكنهما اصطدما بشدة أخرى جعلتهما يشرعان في الخروج من الاندماج الواعي بدوريهما ليعودا إلى الحياة العادية وليحطا الوهم والدهشة باشعار الجمهور ان التمثيل انتهَى ولابد من الخروج من واقع التمثيل للدخول في واقع الحياة لاتخاذ موقف من الموجود داخل هذه الحياة :

جحجوح : «للجمهور» كخ كخ إنه يضحك علي أنا «الزعفران» هل نسيت بأنني ممثل والممثل يمكن أن يكون من يشاء متَى شاء وأين يشاء ؟

...

جحجوح : نعم نسيت أن أخبركم أن زوجتي هاته ممثلة ... فهي حين تغضب لا تغضب وحين تبكي لا تبكي وحين تضحك لا تضحك وهذا هو التمثيل ».

لقد انتهَى الاحتفال ليترك مجموعة من الأسئلة معلقة دون جواب سواء تعلق ذلك بالآغا كواقع مسيطر أو بالتيار الاصلاحي الذي تبناه مرجان كقناعات مهزوزة يشوشها خنوع واستسلام فيروز وياقوت أو

تعلق بالضحك الرافض والنكتة اللاذعة التي كان يفجرها جحجوح المجنون العاقل الذي أنهَى دوره وهو يطارد نور العيون فيتبعه زعفران وهو يقول :

زعفران : إياكم أن تصدقوا إشاعة الحاسدين والتي تقول جحجوح أحمق وأبوه أحمق وجده أحمق وجد جده أحمق وجد جد جده أحمق (تستمر المطاردة وكلام زعفران إلى ما ... لست أدري) كما يقول برشيد في هذه الإشارة المسرحية .

إنه وعندما نريد الحديث عن هذا الحفل المسرحي كنص أدبي نشير إلى الإشارات المسرحية التي رسمت الخطوط العامة للقراءة الركحية لأنها تعتبر مشروعا يقبل التغيير والتبدل حسب الأزمنة والأمكنة والجمهور والجهاز المفاهيمي الذي يتناول به المخرج هذا العمل بالابداع والاعداد والإضافة .

لقد أبدعت مجموعة العمل المسرحي بسلا وبأسلوبها الخاص هذا الحفل المسرحي حيث تم ملء فضاء الحفل بكل الأدوات والألوان والديكور والحركة التي تبعث في النص حيويته وحرارته ليلتقي بالناس ، ويحاورهم ويحاورونه بما هو سمعي وبصري الذي تشكل جماليا وفنيا لتقديم صورة متكاملة للحفل .

من هنا لجأ المخرج عبد المجيد فنيش إلى إعداد الحفل بطريقته الخاصة التي تراعي بعض تصورات الاحتفالية ومفاهيمها في مجال الاخراج وهي خلق مسرح متكامل وشامل . من هنا نجده يوظف التراث الشعبي المتمثل في الملحون كأداء صوتي ، إيقاعي شعبي ، كـ «برولوج» اجتمع فيه الممثلون لتقديم ملخص عن الأحداث بـ «السرابة» التي تشكل في قصيدة الملحون بنية لها وظيفتها الجمالية

والتعبيرية والادائية كما أنه وظف «الابلوج» بما يسمى «الكباحي» كـ «جينيريك» يقدم فيه اسم المؤلف والمخرج وكل الممثلين. ومراعاة لحيوية النص وحيوية الجمهور اعتمد المخرج على الفضاء المجرد في ـ البداية ـ ليغمره بالبقع الضوئية تحديدا لأماكن «بيت جحجوح، دكان الآغا، الحمام» وتحديداً للأفعال النفسية بالألوان المختلفة حيث توجد المناور المتحركة التي كانت تكسر الجدار الوهمي متتبعة تحرك «مرجان، ياقوت، فيروز» وهم بين الجمهور وحركة دكان الآغا المتنقل والذي كان يتحول إلى وظائف أخرى حسب ما تمليه طبيعة الأحداث.

لقد طبع عبد المجيد فنيش إيقاع النص بالخفة والسرعة عندما وظف الغناء وأسلوب المسمعين والتلوين الصوتي الذي يخلق المواقف ليساير أنفاس الحفل مدركا اشكالية الاخراج في المسرح الاحتفالي وهو ما جعله يجرب كل الأدوات التي تربط بين أطراف العملية الابداعية المرسل والمتلقي على اعتبار أن الاحتفالية لا تؤمن بالجاهز والمملَى سلفا ولكنها تؤكد على الإضافة النوعية والأسئلة المتجددة داخل كتابة النص واخراجه والتنظير له داخل الصيرورة الثقافية العربية.

الاحتفالية في مسرحية الضفادع
لأريستوفان إخراج : محمد تيمد

تهتم هذه الدراسة بالعلاقة المميزة بين العرض الذي قدمه الاتحاد الإقليمي لمسرح الهواة بمكناس ، وبين قناعات محمد تيمد كمخرج لهذا العرض ، والذي تم خلاله تقديم ملهاة اغريقية لأريستوفان هي مسرحية «الضفادع» : إذ أن أبعاد هذا العرض وخلفياته ، كان رفضا للطريقة التقليدية التي تبدأ بها المسرحيات التي كان يقدمها تيمد .

وقد كانت مسرحية الضفادع بداية جديدة عند تيمد وتطبيقا للاحتفالية حيث انتقل العرض من الخشبة الإيطالية ، والقاعات الضيقة إلى الهواء الطلق ... إلى مدينة وليلي الأثرية ، ليكون المكان الطبيعي ديكورا يتمشّى ومضمون المسرحية ، وليجعل التجانس بين مضمون النص الإغريقي والآثار هارمونيا يساعد على إعطاء هوية لأماكن الأحداث ، كما يكون بديلا لبعض الشروحات الواردة في النص المسرحي . لقد كان الاهتمام بالإخراج يسهم في إيجاد هوية العمل الفني وجاذبيته التي تنشأ أصلا من هذه الرغبة وهي التأكيد على جوهر الاحتفال في مسرحية «الضفادع» والتي كانت كملهاة قد بزغت من النزعة الاحتفالية ، ومن أصل واحد هي المأساة منذ فجر التاريخ . فهي الوجه الثاني للغريزة الدرامية ، في تقليدها العابث للإنسان

والحيوان وعناصر التعبير فيها هي التكشير والتشويه الجسدي والاعتدال المصطنع ، والأوضاع المختلفة والمشية والرقصات الكاريكاتورية والأحاديث الماجنة القذرة .

وهنا أطرح السؤال التالي : ما هو الجديد الذي تم تقديمه والذي يمكن أن ينسينا أو يساعدنا على التغاضي عن الرؤية الأرستوفانية الأصلية من خلال تقديم مسرحية الضفادع ؟ .

طبعا إن استرجاع الشخصيات الإغريقية التي لها شأنها وجلالها ، وتقييم هذه المسرحية ، ما هي في العمق إلا عرض وثائق تاريخية حول الجذور التاريخية للاحتفالية ، لأن اختيار النص ، وتقديمه ، يبلور بوضوح ذكر الأصول التي تؤخذ منها الأدلة .. لأن المؤرخين المسؤولين لا يختلفون على الحقائق إذا كانت ثابتة ... خصوصا وأن المسرح يعتبر وليد الظروف البيئية والتاريخية التي ينشأ داخلها وينمو ويكبر ... فهو ليس نتاج حالة وجد ، أو خلقا ينبثق من داخل انسان منعزل في أحضان أكمة أكاديمية وإنما هو بالضرورة «تعبير» جمالي راق عن الأفكار السائدة في المجتمع المقدم داخله ، مستمدا وجوده من تراث هذا المجتمع الثقافي والاجتماعي ، مستهدفا فهم هذا المجتمع ، من أجل تغييره أو تثبيت دعائمه القائمة عن طريق إثارة الوعي لديه أو تغييبه . لهذا فاختيار نص لأريستوفان ربما يكون جائزا... لكن بشرط هو أن يتم التجاوز لصالح رؤية أكثر أهمية وقيمة ما كانت لتتحقق هذه الرؤية لولا اللجوء إلى هذا التجاوز... لهذا فهذا العمل يؤكد على أن المسرح احتفال ، ويجب أن يكون نموذجه مزاوجا بين النظرية والممارسة ، ومن ثم يمكن أن تكون هذه النظرة عند تيمد قفزة نوعية من مسرح اللامعقول إلى المعقول . بل اقتحاما لمرحلة جديدة فنية ، هي التأكيد على الاحتفالية من خلال النموذج الاغريقي المتقدم .

فالملهاة الإغريقية ، كانت كأختها المأساة دينية في أصلها وفي مناسبات عرضها وإخراجها ، لقد نشأت وارتبطت ـ دائما ـ بعبادة ديونسيوس أو باخوس . وكانت الدولة هي التي تنظم إخراجها وتموله . وكانت تقدم في المناسبات نفسها التي تقدم فيها المأساة كجزء من المباريات المسرحية في احتفالات ديونسيوس السنوية .

وهنا ورغم تباين الظروف الحياتية لعصر أريسطوفان وتيمد فإن مضمون المسرحية يبقَى غامضا وبعيدا عن الفهم لأن القارئ والمشاهد ـ اليوم ـ يجابه عدم معرفته للأحداث والشخصيات المعاصرة لأريستوفان ، والتي هي على جانب كبير من الأهمية ، لأن الملهاة الإغريقية القديمة نشأت من العربدات التي كانت تجري تكريما لإله الخمرة والخصب والتكاثر ... وقد تطورت الملهاة من ذلك الطور العربيدي الخليع من عبادة أتباع ديونيسوس الصالحين ومن تلك الاستعراضات الصاخبة للذكرَى في أعياد هذا الإله ... ترك هذا المنشأ آثاره في جميع مسرحيات أريستوفان أي الانتقال من العبادة إلى الطقس ومن الطقس إلى العرض .. لهذا فظروف النص غائبة عن العرض للعامل الزماني ، لهذا كان لابد من وجود تعليقات تثبت على هامش كل بيت من المسرحية تقريبا للإبانة والتوضيح ، لأن سياسة أثينا وشخصياتها في القرن الرابع قبل الميلاد لا يجعل المشاهد ـ الآن ـ يكتشف عبقرية أريسطوفان الفذة في الملهاة إلا إذا درس عصره وقرأ عددا كبيرا من المسرحيات .. لأن أريستوفان كثيرا ما امتع جمهوره بتقليده الذكي الساحر لعدد من الشعراء ولاسيما الشاعر يوربيدس .

لهذا فالحديث عن مضمون النص ودلالاته الدينية والاجتماعية والفنية يؤكد أن مسرحيات أريستوفان لم تكن مجرد تهتك ممسرح ، ولكنها كانت ملهاة نابعة من الحرية التي توفرت للأدباء ، فجعلتهم

يسخرون ويهاجمون أي شيء يرون أنه جدير بالهجوم سواء أكان ذلك حكام أثينا أو ثقافة العصر ، تقربا إلى قلوب الشعب ... وقد هاجم هذا الشاعرِ بالتحديد وبالأسماء أقوَى رجالات أثينا ...

المهم عندي هنا ، وبعد توضيح بعض الجوانب التي ربما تخلق بلبلة فكرية بعد مشاهدة هذا النص هو أن المقارنة التي أجريها الآن هي المقارنة بين شكلين فنيين مختلفين .

إن الإخراج الاحتفالي لهذه الملهاة ، عند تيمد ، قد خلق طقسا احتفاليا بتقديمه العرض في مدينة وليلي الأثرية ، ليقربنا إلى الشكل الاحتفالي اليوناني بغض النظر عن المضمون المعقد الذي حاول فيه التصرف بتحوير بعض الحوارات وتبسيطها ... فالافتتاحية في الملهاة الاغريقية كان يظهر فيها اثنان من المهرجين لتجميع المارة بحركاتهم ونكاتهم وحذلقاتهم ومفاجآتهم المضحكة ... وقد اتخذ تيمد «باب طنجة» كمدخل أثري لمدينة وليلي ، نقطة انطلاق لتجميع المشاهدين الذين فاق عددهم ستمائة من الطلبة والأساتذة والمهتمين . وقد كان كل من ديونيسوس «العطار حسن» وكارنسياس ، البوكيلي حميد ، بمثابة محرك لخلق التوازن الدرامي في العرض من حيث إجادة التمثيل وخلق التواصل بينهم وبين الجمهور حيث كانا قادرين على توصيل التأثير المطلوب لأن جسدهما هو الواسطة الفعالة التي ينهض عليها النص الأدبي في المسرح، ومن خلالها، فقط يمكن التأثير علي أحاسيسنا. ان البرولوج في بعض الملاهي الإغريقية كان يقدم فتيان الكرامين وغيرهم من الفلاحين وأصحاب المهن ، بعد أن يمتلئوا طعاما وشرابا ويجتمعون بمناسبة الأعياد الدينية ، ليطلقوا العنان لفرحهم ، وقريحتهم وحيويتهم ، وفي أغان ورقصات وتنكرات مرتجلة ، ويتجولون بمواكبهم في أزقة القرية المغتبطة راجلين أو ممتطين أية دابة وفي المشهد التقديمي

وفي عرض وليلي كان البوكيلي حميد ـ الذي لم يمتلئ طعاما ولا شرابا لأنه عاطل وعند وصوله باب طنجة ـ يركب على ظهر حمار وقد وجد صفوف المتفرجين على جانبي الطريق ... وفي العرض القديم كان الممثلان يجدان القرويين صفوفا على جانبي الطريق للتفرج ثم لا يلبثون حتّى يشتركوا كلهم بالهرج والمرج ، يتراشقون بالنكات اللاذعة وينتهز كل واحد منهم الفرصة للتنفيس على خباياه وما في أعماقه .

ان بين الانتقال من «باب طنجة» مرورا بقوس النصر حتّى قصر العدالة ، كان دخول وتدخل الكورس يلفت النظر دائما بالحوارات التي كان يرددها ... وهنا يوجد فرق بين الكورس الموظف عند أرستيوفان ومثيله عند تيمد ... فالأول كان مؤلفا من حيوانات ومخلوقات عجيبة أو رموز تتألف من البشر ... والثاني عادي جدا لم يوظف توظيفا عميقا لتحديد التفاعل مع الأحداث ولم يخلق «الاغون» وهو الصراع والمشادة التي تكون بين الكورس والشخصية الرئيسية والتي تنتهي بـ «البنوغوس» أي ضيق النفس وهو عبارة عن مقطع طويل يلقيه الممثل دون تنفس حتّى يكاد يختنق فيضطر للسكوت .

لقد كانت الاستراحة بين أقسام الملهاة «الضفادع» خاضعة لتصور تيمد محمد الفني ، حيث جعلها هي الفترة التي ينتقل فيها المتفرجون ، والممثلون إلى المكان الجديد الذي ستجري فيه الأحداث مما حول «الباراباز» وهو نوع من الاستراحة بين قسمي الملهاة «رجوعا» إلى الحياة العادية حيث كان الممثلون في القديم يعودون إلى شخصياتهم الحقيقية ليحدثوا النظارة عن الشاعر وملهاته ونظرياته الأدبية والسياسية ، لكن في عرض وليلي فقد كان من الممثلين من يدخن سيجارة، ومنهم من كان يستجمع قواه ، وهناك من كان يحاول أن يخضع لنظام تمثيلي وحركة دقيقة في طقس احتفالي لم يألفه من قبل وهو العرض في الهواء

الطلق حيث اختلط بالجمهور ولم تعد لا الحواجز ولا الجدران ولا عناصر الإيهام المسرحي تفرق بينه وبين الجمهور ، فلم يعد للضوء والإنارة قيمة تعبيرية رئيسية ، كما كان سائدا في أعمال تيمد في «ألف ليلة وليلة» و«من إلى من» و«الزغننة» حيث كانت مهام الإنارة متعددة ، وإضاءة الفضاء المسرحي إضاءة كافية تيسر عملية المشاهدة والتتبع ، لأن الضوء يوضح اجماليا الشكل العام أي أنه يخلق الجو المسرحي ويساعد على بعث الحيوية والتنوع .

لكن في مسرحية «الضفادع» كانت الشمس بأشعتها تعطي الشكل المسرحي من وجهة النظر البصرية فنا حيا بعيدا عن الإبهار . ومن هنا كانت عملية التبسيط في الإخراج لا تهتم بالأمانة التاريخية ، لأن الفنان هنا كان يمسك بزمام الوسائل الفنية التي يراها مناسبة ليخضعها لارادته واتجاه فكرة عرضه .. لهذا استغنَى تيمد عن عمل الجوقة ، والأقنعة والنشيد والرقص.. وحاول تكييف الامكانات المتوفرة والمأخوذة من مسرح محمد الخامس مع الشكل الاحتفالي ليكون العمل منجزا في أوسع نطاق ... مع الاستغناء على الجزئيات التي كانت داخلة ضمن إطار الطقس المسرحي الاغريقي .. حيث كان الممثلون يضعون دائما أعضاء ذكورة .. ويلبسون الحشايا حتَّى تبدو أجسامهم ضخمة ... وفي مسرحية الضفادع كانوا يرتدون ملابس بحيث يشبهون الضفادع ، وكانوا يتزينون بالريش كما في مسرحية الطيور ، وكان الممثل الهزلي يبدو أمام الجمهور كحشرة ضخمة أو ضفدعة منتصبة على سيقان طويلة ليقنعه ــ ولمبالغته الكاريكاتورية ــ في تضخيم البطن والظهر بدافع النزعة الفطرية للتشويه وبقصد السخرية .

إن المؤلفين كتاب الكلمات كانوا لا يعنون برسم حركة الفعل المسرحي بل يسطرون كلمات يطالبون التقيد بها وكأنها الهدف النهائي

الذي يوصل إلى فكرة المسرحية ويغطي مراحل العرض كلها... إن الفن المسرحي فن معقد للغاية والعمل الفني ينتج عن مجموعة من الوسائل التي يتحكم فيها الفنان وحده لا أن تتحكم هي فيه.. ومن هنا كان تيمد يتعامل مع النص الإغريقي بتصرف وحذر، نظرا للاشكالية التي يطرحها مضمون النص وهنا أتساءل عن السبب الذي جعل المخرج يبتعد عن تصوير النزاع بين اسخيلوس ويوريبدس في الجحيم والمحاكمة حول أيهما الشاعر الأكبر حيث كان يقف كل منهما بدوره ليصب الاشعار في كفتي ميزان بطريقة تصويرية اعتمدها أريسطوفان لخلق الأجواء الساخرة بأسلوب ينتقد ويهزأ باللمز من أسلوب يوريبدس الشعري.

إن ما جدده أريستوفان هو الجمع بين العمل المسرحي المطبوع بطابع التهريج الشعبي والانطلاق الشاعري التحرري، والفدلكة المسرحية وروعة الموسيقَى والرقص والكلمات وكان القسم الأخير من المسرحية «الأكزود» بمثابة الاستعراضات المسرحية الحديثة «حيث لا عيد ولا كرنفال لشارب الماء».

لهذا كان هذا «الأكزود» هو الذي تم تقديمه في (الركح) أي المذبح الذي يضحى عليه لتختتم هذه الملهاة الإغريقية والتي كانت تتميز باستعمال الكورس والتمثيل الإيحائي والهزلي والمجوني، ويبقَى أريستوفان ممثلا حقيقيا لهذا النوع المسرحي لأن أعماله تضمنت الغناء والموسيقَى وامتاز أسلوبه بروح الهجاء العالية للأشخاص العموميين وللأحوال السائدة في عصره.. وهذا ما جعل مسرحية الضفادع من حيث الاخراج الجديد... لا تختلق فينا تلك «النشوة الجماعية» التي كانت تخلقها الطقوس الاحتفالية. إن العرض كان في إطار التجريب،

والتأكيد على أن المسرح يجب أن يستنشق الهواء لتصبح كثير من الأماكن الأثرية صالحة للعروض كما هو الحال في قصر البابوات في أفنيون أو قصر الأوداية بالرباط وبعض المآثر الأخرى ... فلماذا لا تكون مدينة وليلي الأثرية ـ التي أجهض فيها المهرجان المسرحي ـ الذي ابتدأ مع مطلع الستينات ـ مكانا لمهرجان وطني أو عربي إن أمكن ؟ .

المهم هو أن هذه التجربة تعتبر مرحلة مهمة في خلق تقليد مسرحي من هذا النوع، وربما يكون تيمد قد حقق هذا الحلم كمخرج تعامل مع فرقة الانطلاق المسرحي، والعمل المسرحي وفرقة الفصول ـ وكلها من مكناس ـ ليكسر التطويق الذي يجعل الفرق المسرحية جزرا متباعدة ، لذا يمكن القول إن التصور النهائي لهذا العمل والذي كان بتقديمه مسرحية الضفادع برزخا بين أعمال تيمد القديمة وأعماله الجديدة التي ابتدأت بالتعامل مع أريستوفان .

أنتم تتفرجون .. ووطنكم يغتصب

«أيام الخيام»

مضادة للمنومات ومعادية للعلاقات الكلاسيكية في المسرح

في الوقت الذي يتعرض فيه الشعب العربي للمسخ والمغالطات التي تكرسها وتذكيها أجهزة الاعلام الرسمية ، وفي وقت تفرغ فيه الأعمال الفنية الجادة من تجربتها الانسانية من أجل تدجينها واحتوائها ، بالاغراء تارة وبالحصار والقتل تارة أخرى ، يتساءل المواطن العادي : ماذا بعد صبرا وشاتيلا ؟ وماذا بعد مأساة الجنوب اللبناني الذي تعرض للاجتياح والعدوان والاحتلال ؟ أي تاريخ يمكن أن يرصد حجم هذه المأساة . ويعطيها بعدها الحقيقي لتقدم كشهادة إدانة للواقع والعلاقات المسيطرة .. إدانة للمد الصهيوني المتوغل في جزء من الجسم العربي ، وإدانة لـ «اسرائيل» ، وللصمت العربي المطبق الذي يدخل في مؤامرة تكريس العدوان والاغتيال والاعتقال ؟

كيف يُكتب هذا التاريخ بعيدا عن أدوات الانتاج التي تلعب القضايا والأحداث . وتهمش الصراع الأساسي ؟

سياسة تعميق الاحتجاج .

إذا عجز التاريخ الرسمي عن استيعاب ما يحدث في العالم العربي

من هزات وتحولات ، فإن الخطاب الأدبي يبقَى الركيزة الأساسية التي يمكن أن تنقل لنا الحالات الإنسانية ، في توترها وانفعالها ، واحتجاجها على ما آل إليه الوضع الإنساني العام في هذه المنطقة العربية .

مسرحية «أيام الخيام» لفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية التي وضعت حدا للتسيب والتشتت لتجمع بين التنظير والممارسة ، ولتعبر عن الواقع الجنوبي المعيش وعن القضية الفلسطينية فتقدمها في مسرحية متميزة ببنائها الفني وطامحة إلى تغيير العلاقة السائدة بين المسرح والجمهور .. كل ذلك مع عدم نسيان تعميق الاحتجاج وإدانة الفاشية وأدواتها ، بما تحمله من خراب وتدمير وإبادة ، وذلك بطرق فنية بسيطة .

تضعنا المسرحية أمام الحقيقة العارية من كل تزيين أو تجميل ، انها حقيقة المأساة كما حكاها الجنوبيون ، والحكي هنا يعتمد في مكونات خطابه على «الذاكرة الجمعية» ، على مخزونها المتوتر بالفجيعة . إنها ذاكرة مكلومة بما ألم بالانسان الجنوبي من أحداث تجعله يصطدم كل يوم بشعارات التحرير ، دون أن يتلمس – في الواقع – نتاج أية سياسة تحريرية .

إن شخصيات المسرحية ليست متخيلة كما جاء على لسان الحكواتي ، انهم «ناس نعرفهم واحد واحد» وتصريحاتهم ليست صناعة إعلامية أو عملا فرديا . هم شخصيات تنطلق من الصدق والمعاناة الجماعية ، وهذا يلتقي مع أحد الأسس التي تقف عليها هذه الفرقة ، ويتمثَّل في رفض النص الجاهز ، ورفض العلاقة السائدة في الثقافة العربية بين المسرح والجمهور .

إنطلاقا من هذه القناعة تم تغييب الستارة، والدقات الثلاث،

وكل أسس المسرح الكلاسيكي ، فجاءت مسرحية «أيام الخيام» لتصور التحولات النفسية والفكرية والاجتماعية لمجتمع الخيام * في علاقته التصارعية مع «اسرائيل» .. بغية تمرير وترسيخ هذه الشهادة في وعي المتلقي .

رصد الحس الجماعي .

إن الجنوب كموقع صدامي مع «اسرائيل» أعطى خطابا مؤرخا لسنوات العدوان (1920 ـ 36 ـ 78) ورصد علامته في عدوين اثنين . الأول في الداخل ، سعد حداد الذي يفتح حرب الأحقاد العرقية والطائفية ضد الفلسطينيين وسكان الجنوب ، بهدف اجبارهم على قبول مخططات الاحتلال الهادفة إلى تذويب هويتهم الوطنية وشخصيتهم السياسية . أما العدو الثاني فهو خارجي ، أصبح الإنسان أمامه مطاردا ومرشحا كل لحظة للقتل أو الاعتقال .

تبدأ المسرحية في طقس احتفالي : دبكة ، دف ، غناء ، وثياب قروية تعلن عن انتمائها إلى لبنان . الممثلون يصعدون من بين الجمهور ، من جوانب المسرح ليربطوا بين طرفي العملية الابداعية ، الممثلين والجمهور ، مزعزعين قواعد الإيهام المسرحي للتأكيد على أن الاحتفالية هي المشاركة في الفعل «على سيرة الحكواتي ، كل واحد فينا حكواتي» . هنا يستخدم هذا الشكل التراثي العربي بهدف الوصول إلى الناس ، للتعبير عن قضاياهم دون اللجوء إلى تغريب أو إيهام .

لقد أصبح الممثلون حكواتيين يستمدون «مادة الحكي» من تجربة «حي السلم» ومن ارتباط الجنوبيين بأرضهم ، بتراثهم وثقافتهم وضيعتهم «لو خيروني ببيروت أو الضيعة أرجع أعمل أجير» . هذا الارتباط كان عامل تفجير لما في الشعور واللاشعور من عوالم ، انه التعبير عما في

ذاكرة الشعب وتقديمه في هذا التجمع ـ الاحتفال بطريقة فنية تعري الواقع ، وتعري الذات .. انه التعبير الجماعي عن الحس الجماعي ، كما تقول الاحتفالية .

تتمحور الدلالات المركزية للمسرحية في مجموعة من اللوحات المتداخلة ، التي يلتقي فيها الحكي بالتمثيل ، الغناء بالرقص ، الحركة بالإيماء ، وكل هذه عناصر توظف لنقل المقول التراثي بالقراءة السينوغرافية المستفيدة من تجربة منوشكين ومسرح الشمس ، ديانفو واوغيست اوبول ، ومايرهولد . في اللوحة الأولى حديث عن ماضي أيام الخيام ، حيث كانت الفرحة تغمر الناس وتوحد بينهم حتى جاء الاجتياح للجنوب فكانت نكبة مدنه الكبرى : صور ، صيدا ، بنت جبيل ، الخيام ، مرجعيون والنبطية . وطبعا فقد تم الاتكاء في نقل هذا الواقع المأساة على مؤثرات بصرية وصوتية ، تقرب الجمهور من المأساة ليضع أصبعه على تجليات الخلل كما هي في الواقع ، واقع الشعب الفلسطيني عندما طرد من أرضه ووطنه بالقوة «لما تهجر الفلسطينيون أخذوا مفاتيح بيوتهم معهم على أساس أسبوع أسبوعين يرجعون وكانت النتيجة أن مفاتيح بيوتهم مازالت في جيوبهم» .. وواقع الجنوبيين : «العيال تهرب بالوديان وتغني على مصابها» و«الرصاص مثل الشتا» ... «يا بتتهجر يا بتنقتل» .

غسل الذاكرة العربية .

ان التحول من الشيء إلى نقيضه ، من أيام الخيام الفرحة إلى أيام الخيام البؤس والتشرد ، من السلم إلى الحرب ، من الاستقرار إلى الضياع والتشرد ، ومن الوحدة إلى التشتت ، هذا التحول جعل الناس يعيشون في منفى اضطراري فرضه الغزو الصهيوني ، وميليشيات سعد

حداد. انها نكبة الجنوب الذي انصبت عليه ويلات الحرب للقضاء على مدنه وقراه واقتصاده، وثقافته وتراثه، إنه الارهاب الذي يخدم الاحتلال الاسرائيلي لتهجير السكان ومصادرة أملاكهم بالاكراه والتهديد وتوجيه الانذارات لترك المنازل والتوجه إلى المخيمات: «منا اللي اتهجر، ومنا اللي بقا في بيتو، ومنا اللي بعدو ناطر الفرج».

لقد لجأ روجيه عساف إلى اختصار الديكور والاكسسوارات، لكن هذا الاختصار لم يسيء إلى مضمون العمل، بل كانت له وظيفته في الإيحاء والتعبير. فالسراديب يتم تشكيلها بمجموعة من الطاولات والكراسي، أما المنازل فإطارات أبواب فقط دون جدران كرمز للبنان الذي أصبحت حدوده مشرعة، نرَى من خلالها ما يجري «في المسرحية» من مجازر واحتفال مأساوي جعل الممثلين يركبون الديكور أمام الجمهور، ويغيرون ملابسهم دون اللجوء إلى كواليس، أما الإضاءة ـ خصوصا في المونولوجات التي تعود فيها الشخصيات إلى ذواتها، لتسبر أغوار نفسها وما لحقها من عذاب وآلام ـ فقد تم توظيف «البطاريات» كتعويض عن الإضاءة، لأن الممثل كان يعزل بالضوء المسلط عليه من طرف أحد الممثلين الموجودين بين الجمهور، وهو في حديثه النفسي داخل الرعب والارهاب. وتلافيا لحالة الملل التي قد تصيب المتلقي، كان الحكواتيون يحكون، ومنهم من يشخص الحدث ويبث فيه الحركة، التي كانت سريعة تلتقط أنفاس جمهور كان يضيع أحيانا وراء غموض اللهجة الجنوبية وتعقيدها.

لقد دقت هذه المسرحية ناقوس الخطر، عندما أعلنت على لسان الحكواتي «هذا وطنكم يغتصب»، إنه خطاب موجه إلى الجمهور، لأن القضية في مسارها ومصيرها تصبح مشتركة بين الكل. وحتَّى لا يبقَى الممثلون بعيدين عن واقع الحفل فقد أعلنوا ارتباطهم العضوي

بالقضايا المطروحة وعبروا عن أن هذا الواقع ليس غريبا عليهم «حكايات مش جديدة علينا» . انهم جزء من مأساة جعلت تقمصهم يصل إلى حد الذوبان في الأدوار ، لأن المعاناة كانت نابعة من الظروف ذاتها التي قدمتها أيام الخيام ، تلك المسرحية التي ألزمت المتلقي على سبر واقع ملموس وآخر لا مرئي يحرك ويشكل الواقع الأول . إنها محاولة لتأكيد «الأنا» في عهد الهجمة الاستعمارية المباشرة ، التي تخطط لغسل الذاكرة العربية من تاريخها .

في نهاية المسرحية ظل الجمهور جامدا في مقاعده بفعل صدمة الواقع ، ينتظر الفعل بعد أن كان هذا الاحتفال مشرحة للذاكرة الشعبية ، وما تختزنه من صور قوامها التطويق والاغتيال والاعتقال بشكل منهجي مبرمج . أيام الخيام تبقَى المادة المضادة للمنومات ، لأنها تسمى الأشياء بأسمائها في زمن المغالطات والتزييف ، مما جعل السؤال معلقا في النهاية دون جواب : متَى يعود لبنان الذي كان ؟

«السياسة» كأطروحة مركزية في النص المسرحي لدَى رياض عصمت

«لعبة الحب والثورة»

نمـوذجـا

الكتابة المسرحية العربية وأسئلة النقد :

عندما نقول إن كل عصر ينتج كتابته الخاصة ، ويغير أسس التصور الأدبي السائد ، فللتأكيد على أن المسرح العربي الحديث أصبح يمتلك القدرة على صياغة أسئلته من خلال ارتباطه ــ العميق ــ بتطور المجتمع العربي المعاصر ، وبسيرورته ، وتشكله الطبقي والثقافي والسياسي والاقتصادي ، هادفا من وراء ذلك كله إلى تحقيق معماريات فنية مغايرة داخل الشكل المسرحي الذي يدخل العلاقات في جدلية مع القضايا التي تروج في الوسط الاجتماعي الذي ظهر فيه النتاج المسرحي مما يجعله يتعلق بأخذ القضايا الحيوية ــ التي يهتم بها الإنسان بشكل عام ــ ليصوغها بوعي فني وتاريخي .

وعلى اعتبار أن للمسرح مدلوله المرتبط بقضية اجتماعية أو انسانية شمولية ، فإنه ــ وبالضرورة ــ يصبح التعبير الحقيقي عن مصالح

الفئات التي ينتسب إليها المبدع، أو يعبر عنها، وعن أفكارها، وطموحاتها، حيث لا يمكن فصل أفكار الكاتب المتضمنة في عمله المسرحي عن فكر الجماعة التي ينتمي إليها، أو يعبر عنها برؤية تصبح وجودا متحققا في فضاء نص أدبي له بنيته الجمالية، والفكرية القائمة بذاتها، والمتمتعة باستقلال نسبي عن باقي البُنَى الأخرى لتحقق وعيا ذاتيا، وزمنا خاصا يختلف بالضرورة عن توقع الآخر وزمنه.

إنه العمل الذي يغامر ليخلق إمكانية الخطر لاكتشاف المجهول بواسطة عناصره الداخلية التي تولّد دلالته، وليحقق ذاته وإمكانياته على شكل وجود جدلي قائم على وجود الحقيقة فيه، بوصفها السمة الأساسية لكينونة الوجود. هذا العمل «النص» يصبح عنصر إفصاح عن الفهم والوعي بالعالم. فقد «يخلق مؤلف العمل الأدبي منظومته الرمزية الخاصة التي يرمز من خلالها إلى أهم عناصر الأنباء لديه، ولكي نفهم العمل، وندرك معناه، يجب إعادة إحياء رموز المؤلف، وعندها فقط نستطيع أن نفك رموز المعنَى الموجودة في النص، ولهذا السبب بالذات، يحتاج الأمر ـ من أجل فهم النص ـ إلى إعادة قراءته، إذ أن الفهم يتم بواسطة التفسيرات المتلاحقة لمستويات الدلالات، وبواسطة التعمق التدريجي في النص؛ كما أن إدراك مستوات المعنَى العميقة دون فهم مستويات النص الأولية أمر مستحيل وبهذا الشكل غالبا ما يكون النص ذا بنية تدريجية، وما المباشرة التي نلاحظ في بعض النصوص إلا لحظة واحدة من لحظات هذا البنية التدريجية»[1].

(1) سيرغي فاسيلييف: مستويات فهم النص، ترجمة عاطف أبو جمرة، المعرفة السورية السنة 23، العدد 270، آب 84 صفحة 154 ـ 155.

من هذا المنطلق ، يمكن للنقد المسرحي العربي أن يستفيد من هذا الجهاز المفاهيمي لقراءة النص المكتوب لأنه يقدم لنا مجموعة من الأدوات التي يمكن بها قراءة المتن ، وتحليله ، وتركيب معناه لتأسيس خطاب نقدي عربي يتجاوز ما طغَى على النقد من سلبيات تركز فقط على المضمون، وتحاكم المبدع بأفكار مسبقة، وتمارس عسفها على ما يحبل به النص من دلالات ، مغيبة بذلك العناصر التي تبنين النص ، وتركب مستوياته . وطبعا ، فإن هذا يكون على حساب أدبية النص والمستويات التي ركبت جسده لتعطيه هويته الخاصة وشكله المميز ، إنها المهمة التي تتطلب إدراك وظائف الوحدات التي بنينت النص ، فأعطته حياته ، وزمانه ، وهيأته .

من هذا المنطلق ، سأركز على نص مسرحي لرياض عصمت لقراءته كمتن مكتوب بين دفتي كتاب له جماليته الخاصة ، وروحه ، وتأثيره على المتلقي أثناء القراءة ، وهي عملية تبقَى مجرد «امكان» للاكتمال عندما تكتمل حياة النص على «منصة العرض» . وهنا أؤكد على وجود الاختلاف بين عملية قراءة المسرحية ، وعملية مشاهدتها ، على اعتبار أن الفرجة تحلل حسب نموذج من العلاقات النابعة من قدرة الكاتب على تمثيل أفكاره ، ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، تتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المألوفة لتومئ إلى المراد دون وصفه ، تثيره ولا تسميه ، لكنها تبقَى بين دفتي الكتاب مشروعا ـ للفرجة ـ لا يمكن أن تتحقق له الحياة إلا فوق الركح عندما يخضع للقراءة السينوغرافية ، وابداعية المخرج .

من هنا اخترت مسرحية «لعبة الحب والثورة» لأنها تعتبر من اللبنات الأساسية في رؤية الكاتب للمجتمع وللعالم ، وتعتبر كذلك من الأعمال التي تضم صوتها ، ومجهودها ، وإبداعها إلى ما قام به آخرون

أمثال : علي عقلة عرسان ، سعد الله ونوس ، فرحان بلبل ، ممدوح عدوان ، وليد اخلاصي ، مصطفَى الحلاج ، محمد الماغوط ، حيث كانوا يفجرون الكتابة الدرامية الموروثة لكي يؤسسوا للمسرح السوري متنا حديْثا ، بكتابة تخلقها قيمها الانسجامية داخل النص المسرحي وزمنه ، ومد هذه الحداثة للانخراط في نفس الهموم والقضايا التي تحملها ، وتعبر عنها الكتابة المسرحية العربية الحديثة التي تهتم بتشييد المؤسسة الأدبية نفسها ، والتي تمتح مواضيعها من اعتكال الواقع العربي ، وتعقده وهو يبحث عن موقعه في حضارة القرن العشرين إنه التعبير عن الواقع السياسي الذي أصبح مادة أساسية في الخطاب المسرحي العربي .

يقول عبد الله أبو هيف : «يمكننا القوْل إن المسرح في سوريا قد تعلم السباحة في بحر السياسة ، وما نهوضه المعتبر في العقدين الأخيرين إلا حوار مرتفع الصوت غالبا مع وظيفته في أن يكون له دور ، وأن يدور مع تاريخه ؛ ففي هذا وجوده ، وفي هذا هويته . . .

لقد رافق نهوض المسرح في سورية مع الوعي بتاريخه ، فانتعشت الدعوة إلى تسييس المسرح ، وتثويره حتَّى طغت على سواها من دعوات ؛ وقد بلغ الأمر منتهاه في سيادة مصطلح «المسرح السياسي» على مبدعات الفن المسرحي من جهة ، وعلى حوار المسرح مع واقعه من جهة أخرى[2] .

هذا الارتباط العضوي للمسرح بالسياسي جعل الكتاب العرب ينتجون خطابا مسرحيا اقتحموا به عوالم جديدة ، وبوعي نقدي جديد

---

(2) عبد الله أبو هيف : التأسيس ، مقالات في المسرح السوري ، الصفحة 50 ـ 51 ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1979 .

يجرب ، ويؤسس للدرامانظرية ، وكممارسة تكتسب شرعيتها من توظيف الظواهر المسرحية العربية في بنية النص ، توظيفا يتساوق والواقع العربي الجديد لجعل التأسيس ينبع من الذات ، ومن التراث والوعي بمكوناتها ، والميكانيزمات المتحكمة في تشكيلها . وتعتبر «مسرحية : لعبة الحب والثورة» نموذجا لذلك لكونها تؤسس ذاتها كمفهوم بنيوي يضم مجموعة من العناصر التي تكونها ، فتجعلها مجموعة من الوظائف التي تولد هذه البنية لتجعل منها وجهة نظر تحدد موضوع معرفتها بالواقع عبر المتخيل ، بدءا من بداية المسرحية إلى نهايتها ، حيث أن وجود اللغة الطبيعية في المسرحية «النص المكتوب» قد أدَّى – حتما – إلى وجود عالم ، وإلى وجود تاريخ نلمسه ، ونرصده من خلال تراكم الحوار المسرحي الذي ينتصب «أدبيا» لخلق الأحداث ، وطبائع الشخوص ، وصراعهم ليجعل هذا النص متماسكا بعناصره وليس بغيره .

لعبة الحب والثورة : تكسير رتابة اللغة والبناء النمطي :

تنهض بداية المسرحية على شخصيتين رئيسيتين هما : الوصيفة ، والتابع اللذان يقومان بعرض الموضوع الرئيسي للحفل أمام الناس ، ودعوتهم إلى الدنو من الحدث عن طريق إعطائهم كل التوضيحات الضرورية لتأطير خيالهم ، وجعلهم يدخلون العالم الفنتازي الذي سيقدمه الحفل .

ان هذا «البرولوج» – أو المقدمة كما هو مكتوب في النص – يرمي إلى توجيه سير الحقيقة الاجتماعية داخل (القاعة) بهدوء ولين يشد المتلقي إلى الحكاية بالجزء المحكي قبل العرض، حيث أنه «أي البرولوج» عبارة عن خطاب مزيج بين الحقيقة والخيال، الوهم والواقع انها درجة من

الإيهام بالحقيقة التي تجعل «الوصيفة والتابع» ينظمان الحوار ، ويهيئان الابطال للمشاركة في الحدث ، وتطويره ، وادخاله في سيرورته . إنهما يخاطبان الجمهور من «أمام الستار» لا ليحكوا ما مضَى «كان يا مكان» ، بل لتقديم الشخصيات المحورية في الحدث «الشاعر والأميرة» ، والتيم الأساسية لحكيهم ، وعن «الفساد الذي استسرَى» في الواقع والحاضر.

«التابع : كان يا مكان في قديم الزمان لحتَّى كان .
الوصيفة : حكايتنا هذه الليلة قد تبدو لكم قديمة .
التابع : أو معروفة ...
الوصيفة : أو مغشوشة أو ملطوشة .
التابع : لكن ما سنقصه عليكم الليلة ليس كما تظنون أنها حكاية لو كتبت بالابر على آفاق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»[3] .

إنه احضار الزمن الماضي في الحاضر لتفتيته ، ونقده ، وإعادة بنائه وفق تصور جديد يؤثر على المتلقي لجعله يأخذ العبر والموعظة من الحكاية . وهو ما تم الافصاح عنه من خلال هذه الحوارات التي بدأت ، منذ البداية ، تمارس دورها التعليمي والتحريضي على المتلقي لكي يتخذ موقفا من ذاكرته ، ومن واقعه وهو يتعامل صوتيا «وبصريا» مع ما تنقله الحوارات ، وما تقدمه عن شخصياتها .

«التابع : أميرتك لاهية .
الوصيفة : وشعارك دجال .

---

(3) رياض عصمت : لعبة الحب والثورة «مسرحية» ص 9 دار المسيرة الطبعى الأولى 1978 .

التابع : أرادت أن تنسج حول حياتها الهادئة فضيحة.
الوصيفة : وأراد من حكاياه وألاعيبه أن يجمع ثورة»[4].

إنه التلميح للعبة التي سيدخلها الشاعر مغامرا، ومجازفا بنفسه ليغير الواقع انطلاقا من ارتباطه بالأميرة وحبها له: هذا الحب الذي سيزيل الأقنعة من على الواقع للكشف عن زيف المدينة والركائز التي تقف عليها، وهو ما يختصره عنوان المسرحية «لعبة الحب والثورة».

«الوصيفة : لقد غزا الحب قلبيهما دون أن يدريا.
التابع : أجل دون أن يدريا.
الوصيفة والتابع : ولكن هل يمكن لحب أن يثمر بين قصر وحارة؟
بين عرش وخمارة؟.
التابع : الفساد استسرى كالوباء.
الوصيفة : والرشاوي والاستغلال.
الوصيفة والتابع : وليس هناك انسان يعمل في مكانه الصحيح»[5].

إن الحوار هنا يضطلع بمهمة النفي، أي نفي مهادنة لغته للواقع، لأنه يقتحمها ليكسر رتابتها، إن الحوار هنا وجه من وجوه استعمال اللغة، لأنه ـ من ناحية ـ يفترض الغير، ومن ناحية أخرى يدخل في حوار مع العالم والأشياء. فهو ليس مقصودا لذاته، بل هو موطن خصب لتصارع الأحداث والأصوات الايديولوجية، إنه وسيلة لقول شيء آخر يحويه معجمه الخاص، والذي به يتم انتاج الدلالات الجديدة من خلال التركيب الجديد.

---

(4) نفسه ص 9.
(5) نفسه ص 10.

قول شيء آخر، يعني ارتباطه بطرح الأسئلة التي يحاول النص التنفس من خلالها، حيث نجد أن السؤال الجوهري في هذا النص قائم على تفجير التناقض والدهشة، كما يهدف إلى رصد التضاد، والتعارض الفكري والإيديولوجي من خلال صياغته : «هل يمكن لحب أن يثمر بين قصر وحارة ؟ بين عرش وخمارة ؟» . وما اللجوء إلى هذه العملية إلا من أجل تشكيل صوت الكاتب الغائب في الظاهر ، والحاضر في البنية العميقة للحوارات ، بدءا من هذا البرولوج إلى امتداده مع كل صوت إيديولوجي له نفس الموقف ، والقناعات التي يعبر ـ بالحوار ـ عن آرائه الخاصة التي ترتكز على العلاقة من بين الوصيفة والتابع . وما التركيز عليهما ـ كرواة ـ سوى مجرد مناورة بنائية تمنح الشرعية للغتهما كي تهيمن على جل مشاهد المسرحية النابعة من تقسيم المكان إلى حارة وقصر ، وشخصيات إلى ارستقراطية «الأميرة» ، الملك ، الوزراء وأخرى فقيرة محرومة من مقومات وجودها .

إنه النص / الحكاية التي يجري تكوينها في الحاضر ، فـ«حكايتنا ا كانت» كما يقول التابع[6] ، «ولكنها الآن صارت» كما تقول الوصيفة[7] فـ«حكايتنا ليست عادية كما يبدو لكم» . إلا أن السؤال الذي يمكن طرحه هنا هو أين ستجري هذه الحكاية ؟ الجواب نجده في الربط بين مجريات الأحداث ، وتطورها بساحة من ساحات العالم العربي ـ خاصة ـ والعالم ككل بصفة عامة .

«الوصيفة : تعالوا معنا إلى ساحة عامة ... أية ساحة في أي زمان أو مكان من التاريخ والبلاد .

التابع : ربما دمشق أو بغداد أو القاهرة ... وربما مدينة أخرى

(6) (7) نفسه ص 11 .

من مدن العالم البعيدة» (8)

فمن المكان العربي المرموز له بـ «دمشق ، أو بغداد ، أو القاهرة» يتم القفز فوق الخاص بحثا عن العام ، ومن القريب ـ كمعطًى مكاني وزماني واشكالي ـ يتم ربط الهنا ـ القريب ـ بالهناك ـ مدن العالم البعيدة ـ . وهذا الانتقال من المحدد إلى المطلق يعتبر في توجهه وظيفة فكرية وجمالية لـ «الهرب من تحديد البيئة لتصلح الحكاية لكل زمان ومكان» (9) فالنص ـ بهذا ـ يعيد تخيل حقيقة المكان وزمانه لتنظيم الأحداث والصور فيه، حتَّى أننا نتخيل المدينة فيه كوجود مكثف يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور تجعل الخيال مرتبطا بالذاكرة كل طرف منهما يعمق الآخر ، ويثريه ففي الساحة سينشط الخيال لتصبح فيه المدينة عبارة عن بؤرة للصراعات التي تحبل بقضايا الإنسان ، وتناقضاته مع مجتمعه :

ـ الشاعر يعيش في حالة تناقض مع المدينة ككل ، والسلطة الحاكمة بصفة خاصة .

ـ الناس يعيشون ويعارضون السائد في هذه المدينة .

ـ الأميرة تتحول من امارتها لتصبح مواطنة تطالب بحقوق المجتمع إنها مواضيع النص ومحاوره ، فهؤلاء لا يمثلون نزعة قبول وإعجاب بهذه المدينة ، بل يضعونها في قفص الاتهام لمحاكمتها ، ومحاكمة الطرف المسؤون عما آلت إليه حالة الإنسان المقهور . من هنا يعمل النص على الكشف عن السلبيات لأنها شكل من أشكال الوجود الذي ترفضه درامية الحكي ، والرؤية التي حددها الكاتب ـ سلفا ـ وهي

(8) نفسي ص 12 .
(9) عبد الله أبو هيف : التأسيس ، ص 243 .

تفجير الواقع من خلال رَمز الزمان، ومضمون المكان، وهذا ما جعل الراوي والواصفة يمارسان الكتابة التأويلية في هذا البرولوج لوضع اللبنة الأولى للعلاقات الجدلية التي ستتحكم في زمان النص :

«التابع : لن نطيل عليكم .
الوصيفة : لكن عليكم بالصبر كي تعرفوا نهاية القصة، فهي ليست من صفحات التاريخ الصفراء، بل اعددناها لهذه الليلة خصيصا لكم»[10] .

إنه الحكي الذي ينبسط، ويتمدد ليرفض الموروث «المحنط» في الكتب الصفراء، وليؤسس لذاته مقولا جديدا بالاعداد والصياغة الخاضعتين للانسجام، والإئتلاف داخل فضاء النص الحامل لرؤيته الخاصة، وزمانه، وشخصياته كبنيات لها وظائفها ـ الجديدة ـ في خلق التواصل مع الآخر / الجمهور، معتمدا في ذلك على جعل المألوف غريبا، والعادي عجائبيا، والمسكوت عنه منطوقا بالهمس. ونلمس هذا عندما «ينزاح الستار» :

«الوصيفة : ماذا أرَى . هناك ناس يتجمعون ؟
التابع : ورجل مقيد يجلد أمام الملأ .
الوصيفة : ياحرام . ترَى لماذا يجلد المسكين .
التابع : اسكتي، ما شأننا بهذا قد يرفع أحدهم بنا للسلطة تقريرا «يشير نحو المتفرجين» دعينا نقترب ونتفرج ... لكن من بعد لبعيد» «يفتح الستار»[11] .

هذا البرولوج كان تمهيدا لعناصر الفرجة، واعلانا عن الثورة على

(10) لعبة الحب والثورة، ص 11 .
(11) نفسه ص 11 .

الذاكرة الجمالية الموروثة ، ودعوة إلى جعل عملية الإبداع فعلا جماليا مغايرا ، إنه المسرح الذي يترك لفعل الخلق نفسه أن يبدع ما ليس له قيمة قبلية ، وهو ما تم التأكيد عليه من خلال فعل «الاعداد» الذي بني النص على الشكل التالي :

- مقدمة .
- الفصل الأول : وفيه خمسة مشاهد .
- الفصل الثاني : وفيه ستة مشاهد .
- الفصل الثالث : وفيه سبعة مشاهد .
- الخاتمــة .

إن هذه المشاهد هي التي تؤلف المسرحية لتصبح مشاهد تمثلية قصيرة ، حلقية الارتباط ، يظهر فيها التأثر بالشكل الفلمي فكل مشهد يساهم في بناء الكون المسرحي ، فهو متعلق به ، ولا يمكن لاجزائه أن تأخذ معناها على الاطلاق إلا في علاقاتها داخل النص . ونلاحظ أننا لا نلتقي الأفعال كأفعال محكية ، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة ، فكل عنصر في النص يفكر في موضوع مخالف ، وهذا لا ينفي وجود العلاقة السببية في النص كشرط أساسي في تماسكه ، وبناء عضويته والتي لعب فيها الشاعر الدور الأساس .

الشاعر : الحكواتي وصياغة الوعي الصحيح .

ليس تكوين النص بهذا الشكل اعتباطيا ، أو معدا سلفا ، ولكنه نابع من وعي فني يرمي إلى اضفاء التنوع والترابط على انتاجية النص دلاليا وتركيبيا فـ «العمل الأدبي يتميز بوحدة عندما يكون قد بني انطلاقا من غرض وحيد يتكشف خلال العمل كله ... ونتيجة لذلك تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين : اختيار الغرض

وصياغته»[12] وما بنينة النص على هذين المستويين «الغرض والصياغة» ، وترتيب ذلك أدبيا سوَى تجسيد لخبرة الفنان في كتابة ترمي إلى تحقيق كفايتها الجمالية لتضمن تماسك البنية ــ أولا ــ ، ثم من جهة ثانية جعل هذا التماسك باللغة عبارة عن مستودع للتوتر الفريد بين الحاضر «المعين» في النص وناتجه الذي لم يتحقق بعد في الواقع ويعتبر المشهد الأول من الفصل الأول بداية لهذا التوتر، ومجالا حيويا لتهيئ الشاعر كي يخوض تجربة محفوفة بالمخاطر تتجلى في حبه للأميرة. وهذا ما جعل العلاقات والارتباطات الموجودة في الفصل الأول تعمل في مجموعها ــ على تجميع الأسباب المؤدية إلى تطور الأحداث، اما باقي الفصول ، فهي مليئة بالحوافز الجديدة التي تعيد مسار الأحداث إلى توترها ، وتؤدي إلى احداث تطور نوعي في وعي الشاعر والأميرة .

إن الارتباط بالوعي ــ في الفصل الأول : المشهد الأول ــ قد خصص لتصعيد التوتر بين الشخصيات من أجل خدمة قضية مستوَى الوعي عند شخوص المسرحية ، بل وللكشف عن مكونات المدينة الداخلية من خلال اللعبة بين «أنا» الشاعر وما ليس «أنا» يعني السلطة ، أي بين الشاعر المقيد الذي يتعرض للجلد ، وبين الأميرة المنتمية «طبقيا» لهذه السلطة . إنها لعبة الحب والثورة ، كما أنها بداية البداية المفاجئة ، والعنيفة ، والصاخبة التي ركزت انتباهنا على ما هو مركزي في الساحة وهو هوية الشاعر الحكواتي كما يقدمها وفي العجوز :

«رئيس الحرس : ما اسمه ؟

العجوز : لا أحد يدري ياسيدي ، يلقبونه بالحكواتي ، أبو

---

(12) توما شيفسكي : نظرية الأغراض ــ اختيار الغرض ، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ص 157 ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية .

الكراكوز ولا يعرف له أحد مقرا ، فهو يتنقل من مقهى لآخر ، ومن ساحة لأخرى ، ومن بلد لآخر ، لا أحد يدري متَى يظهر ، ولا أحد يدري متَى يختفي ، لكن الناس اعتادت ظهوره وسماعه .

رئيس الحرس : يظهر فجأة ويختفي فجأة ، إذا تماما كالمتآمرين وماذا يعمل ؟

العجوز : يقص حكايات عنترة وأبو زيد الهلالي، ينشد أشعارا ، ويرقص دماه .... ولا أدري ماذا أيضا ياسيدي ، إنه يفعل كل شيء»[13] .

إن الشاعر يحتل ـ ومن بداية هذا الفصل ـ مكانا محوريا وأساسيا في الوقت نفسه ، وحضورا دائما في بنية النص لأنه مركز الأحداث بالنسبة للناس فهو ليس بشاعر ، وليس بمؤرخ حقيقي ، إنما هو أقرب إلى الشعراء ، وقد تكون تعبيراته ، وانفعالاته ليست إلا تعبيرا عن الشعر الذي افتقده انه «الحكواتي المستمد» من الحلقات الجامعة التي لاتزال تواصل إدامة التعبير الجماعي : جلسات الأسرة ، أو الوحدات الاجتماعية التقليدية حيث يكون التراث جزءا من اللغة الحية ... «إنه» ينبثق «لـ» محدث متميز بشكل عفوي أو استجابة لارادة مسبقة واعراف جرت عليها العادة ، ويتمتع هذا المحدث بموهبة معروفة لدَى الجميع ، وربّما أدت هذه الشهرة إلى اثبات هذه الموهبة في وظيفة معترف بها : نديم الحفلات ، أو حكواتي ، أو مقرئ في المجالس ... فيبرز هذا الفنان ليروي ويمثل حكاية أو رواية ويحاكي شخصياتها ...»[14] .

---

(13) لعبة الحب والثورة ص 18 .

(14) روجيه عساف : المسرحة : أقنعة المدينة ص 15 ، دار المثلث .

لكن ، إذا كانت هذه هي وظيفة «الحكواتي» في الواقع ، فهي ليست كذلك في النص المسرحي ، لأن الكاتب وبعد اقتراضه المرجعي من هذه الظاهرة المسرحية العربية ، فإنه يصيّره الإنسان الفاهم الهادف إلى امتلاك القدرة ، وانأميرة معاً ، لصياغة الوعي الصحيح للتعبير عن مرحلة التحول الاجتماعي برؤية واضحة ، باعتبارها وسيلة للتحول ذاته في المدينة وواقعها الذي يمثل مصدرا للفهم ، ومنبعا للمعرفة لقد وجدنا الشاعر بالقوة في المشهد الأول ، غير أن وجوده سيتحول في الفصول التالية إلى وجود بالفعل ، سيما بعد التهمة التي وجهت إليه وهي الطعن في أولي الأمور :

«العجوز : هم قالوا أنه قال ما لا يقال .
الأميرة : كفَى . من الذي قال ؟
العجوز الذين قبضوا عليه .
الأميرة : فليقبض — إذن — على من قبض على هذا الرجل ، وليقدم للمحاكمة .
العجوز : (جانبا) عال والله ، أصبحوا يقبضون على أنفسهم بأنفسهم .
الأميرة : نحن في زمن حرية الإنسان فيه هي كرامته»[15] .

هذه التهمة الموجهة للشاعر جعل منها المؤلف تقنية للكشف — الجريء — عن الأسباب ، والأبعاد ، والجذور الكامنة في الواقع الرديء الذي خلخل المسيرة الانسانية ، وحال دون تقدمها ، فقيد خطواتها وتطلعاتها نحو واقع أفضل يتحقق فيه الخير ، والسعادة ، والسلام . وهذا ما أعطَى للشاعر ارتباطا جوهريا بالحدث الرئيسي في

---

(15) لعبة الحب والثورة ص 20 .

المسرحية وتطورها ، وهو مصير المدينة الذي طبع موقعه ومواقفه بالأهمية لأنه الإنسان الذي يقول ما لا يستطيع أحد أن يقوله : لهذا قدمه النص في صور متباينة ومختلفة من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الأميرة ، والذي حدد لنا هويته الفكرية والفنية ووظيفته داخل المدينة .

«الأميرة : (الشاعر) أيها المواطن ، أريدك أن تعيد على مسامعي ما رويته من قبل وما اعتبر إساءة لوالدي الملك .
الشاعر : هل يستطيع المرء في هذا العصر أن يحكي من غير قناع ؟
الأميرة : وما قناعك . الرياء ؟ .
الشاعر : بل مسرحي ولعبي ..
الأميرة : لعبك التي تمثل السلطان والوزير .
الشاعر : وأيضا التي تمثل كراكوز ابن الشعب الأصيل»[16] .

لقد بدأ الحوار بين الأميرة والشاعر مشاكسا ، ينم عن وجود انتمائين متعارضين هما : الأميرة / القصر ، والشاعر / عامة الشعب ، حيث توجد موانع طبقية ، وأخلاقية تحول بين من يملك والذي لا يملك ولتحطيم هذه الموانع يدخل الشاعر في لعبة الحب ليعلن عن حبه وهيامه بالأميرة التي تريد توسيع الهوية بينها وبين مخاطبها من خلال الاعلان عن انتماء الشاعر الاجتماعي ، والفكري :

الأميرة : دائما طلي اللسان . للشعراء أهواء ، وهم أبدا يكذبون .
الشاعر : لو كنت طلي اللسان ، وكاذبه ، لما آمن بالناس .
لو كنت طلي اللسان وكاذبه لأصبحت صاحب حظوة
وسلطان ولكن .[17]

(16) نفسه ص 21 .
(17) نفسه ص 46 .

...

الأميرة : ليس من السهل على رجل من عامة الشعب أن ينال قلب الأميرة[18].

...

الأميرة : أيها المتشرد... ألا تكتب أشعارا؟

الشاعر بلَى أكتب أشعارا للناس... أغني للبؤس للحياة... للحب[19].

إلا أن الشاعر وما يمثله فنه من تصور مادي للتاريخ وبخاصة المرتكز على العلائق بين الكائن الاجتماعي، والوعي الاجتماعي، جعله يخضع الأميرة لاختياراته وقناعته، لأنه رأى فيها الإنسان الطاهر الشريف الذي باستطاعته أن يتحول إلى أداة تضرب الطبقة التي تنتمي إليها، وهو ما أدخلها في مرحلة التأمل العميق في ماهية تطور المدينة وأبيها الملك. وأدواته في الحكم، وحراجة ظروف الشاعر الذي رأته تحت سياط الجلاد.

لقد بدأت أولا بالتمرد عن نفسها عندما باحت بحبها للشاعر، ثائرة على واقع الجلد والجلاد. ومعطية الأوامر للحراس كي يسرحوا الشاعر «فكوا قيوده» (تصعد إلى هودجها) أريده أن يعرض حكايته الليلة في القصر[20] وبعد ذلك تنتهي إلى اكتشاف انسانيتها لتعلن تمردها عن واقع القصر.

«الأميرة : ياحبيبي. أجل، من أجله سأكون ما أراد، لن ألبس

---

(18) نفسه ص 46.

(19) نفسه ص 48.

(20) نفسه ص 22.

هذه الثياب ... سأبدو فقيرة كبنت الشعب ، سأبدو كريمة إلى حد الإسراف ، سأفعل كل شيء يتمناه .. بعد هذه السنين ، أكتشفت قلبا ينبض بالحب صادقا دون أطماع برنين الذهب . بعد هذه السنين المقفرة أسمع صوتا يرفض كل حريري وعطوري وجواهري ... يرفضني ويرفض أبي ... ومع ذلك ينطق صادقا بالحب ... آه ياحبيبي»[21]

إنها لحظات التميز الوجداني التي حركت السواكن الذهنية لدَى الأميرة ، فجعلتها تذيب صقيع الغفلة والضجر لكي تنفتح على عالم الامكانات ولتدافع عن مجموعة من الأطروحات التي كانت متسترة ومقموعة في الشاعر ـ الحكواتي ـ إنها عملية بناء نسق فكري واحد مع الشاعر من أجل بناء رؤية مشتركة عن الواقع تحل فيها الحركة محل السكون ، والصدق محل الزيف ، والسببية والحتمية محل الحكي الصدفوي ... إنها لحظة التوحد بين الشاعر والأميرة لصنع الثورة :

«الشاعر : لقد ألهمني حب الأميرة الثورة . كنتثائرا مزيفا أشتم الحكام في المقاهي ، وأقبض على ذلك أجرا ، لكنني اليوم صرت أجتمع في أقبية المقاهي مع شبان يشعرون كما أشعر لنحارب أقبية الجلادين والمستغلين»[22] .

هذه الوظيفة التي تم الإعلان عنها من طرف الشاعر لها علاقة وطيدة بأهمية هذا الشاعر في النص ، وهذا لا ينفي وجود شخصيات أخرى لها وظائفها ، وأدوارها ، وأهميتها كالأميرة والوزراء ، زيادة على

(21) نفسه ص 41 ـ 42 .
(22) نفسه ص 92 .

شخصيات ثانوية تساعد على القيام بالعمل . لهذا ، يمكن التمييز بين أبطال يشكلون حوافز ضرورية لتنامي الشخصية الرئيسية مثل الأميرة التي تعتبر قطب الرحَى بالنسبة للشاعر . تقول «سأضحي ... سأضحي ... لا تتركني وحيدة العالم قاس وأنا وحيدة»[23] وبين أبطال لا يشكلون إلا حوافز ثانوية ، ولا دور لها في تطور هذه الشخصية ، إذ أن وجودها يقتصر على خلق طابع الإيهام بالواقع مثل (مجموعة من الرجال والنساء والحراس والاتباع) حيث بهم يطعم الحدث الرئيسي بأحداث ثانوية هي عبارة عن حبكة تكميلية ترعَى ربط درجة الإيهام بالحقيقة ، وربط مشاهد النص وفصوله للتعبير عن حقيقة لا يمكن التعبير عنها في مجتمع يصادر القول والفعل إنه اللجوء إلى تكسير الإيهام به ، للعودة إلى الواقع المرتبط بالمعيش والمعاصر كما جاء على لسان الوصيفة والتابع :

الوصيفة : لا نتكلم عن النبلاء قد يكون في هذه الصالة مشاهد يرفع بنا تقريرا لنبيل معاصر .

التابع : صحيح والله فأجهزة الأمن في كل مكان وكل لسان طويل مصيره القطع[24] .

فكيف إذن تم رصُّ واقع المدينة ؟ وكيف تمت عملية النقد الاجتماعي فيها ؟ .

دلالة النقد الاجتماعي في النص .

تحمل المسرحية جسرا متحركا يحمل على ظهره عالمين متصارعين من التصرات والقيم والأذواق حيث ينفرد كل عالم بنسقه الخاص يقدمه

(23) نفسه ص 96 .
(24) نفسه ص 10 .

النص انطلاقا من التصور الذي يمتلكه عن الواقع من خلال حركية الأحداث وتناميها، بل وتغيير المواقع، واقتحام المحضور والممنوع، فالشاعر ـ وبطلب من الأميرة ـ سيدخل القصر ليقدم فرجته أمام الملك، والملك نفسه يريد النزول إلى المدينة ليتعرف على حقيقته، ومدَى شعبية حكمه. إنه القرار الذي اتخذه لينزل إلى الرعية رغم أن وزيره كان يحول دون تحقق الفعل.

«الملك : (وهو يخاطب الوزير) إني أرغب أيها المخلص في أن أطّلع على أحوال رعيتي على كثب.

الوزير : ولكن الأعراف والتقاليد يامولاي لم تنص على ذلك، فلا أبوك ولا جدك، ولا أبو جدك فعلها من قبل حتَّى أنت نفسك لم تقدم على هذا مرة واحدة، طيلة مدة خلافتك الطويلة.

الملك : قلت لك إنني سأطلع على أحوال شعبي...»[25].

إلا أن المواجهة بين إرادة النزول، ومنع هذه الإرادة من التحقق جعلت المواجهة «عنيفة» بين الملك ووزيره، والمصارحة قائمة على تعرية الواقع بشكل تقريري تظهر فيه مدينة المعطوبين، والفقراء، والمهمشين موبؤة بالأمراض الاجتماعية حتَّى النخاع، والتقرير الذي قدمه الوزير للملك بعد الحصول على الأمان أكبر دليل على ما آلت إليه المدينة:

«الملك : لقد عزمت على الأمر: سأنزل إلى المدينة وأرَى حال الناس وان وجدت الأحوال ليست على ما يرام فلابد من حساب المسؤول على ذلك حسابا عسيرا.

الوزير : (يركع عند قدميه) مولاي أعطني الأمان.

(25) نفسه ص 32.

الملك : ويلك ... الآن ظهر الحق وزهق الباطل .

الوزير : الأمان ياملك الزمان .

الملك : عليك الأمان ... تكلم .

الوزير : البلد في أسوأ الأحوال .

الملك : عـــال .

الوزير : الفوضى منتشرة ، وكذلك البطالة ، وغلاء الأسعار ، أشهر العادات الكسل والغش والفجور ... وأشهر الهوايات السرقة والحشيش والخمور .

الملك : عال ... عال

الوزير : الجرائم كثيرة ، والمشاجرات الدامية أكثر ...

الملك : عال ... عال ... عال .

الوزير : البلد في جهل مطبق ، ومذابح طائفية ونظام يسود الناس بالسوط والسيف . خيانات زوجية ، وفسق علني ، ومآمرات يحيكها الرعاعُ مدّعين كثرة الضرائب ، متهمين سلطتكم المقدسة بالتجاهل والتغافل والرشوات . وليس هذا يامولاي ذنبي وحدي ولا ذنبك. هذا هو التراث الذي خلفه لنا أجدادك من الخلفاء ، والبذرة الفاسدة لا تنبت نبتة صحيحة .

الملك : لماذا لم تخبرني بهذا من قبل ؟

الوزير : لم تكن لتستطيع أن تغير شيئا كل شيء يسير نحو التخلف الشامل» [26] .

إن الهبوط من فوق «القصر» إلى الـ «تحت» المدينة «الحياة الاجتماعية» يفرض نوعاً من التخلي عن الموقع الذي يحتله «الملك» في

---

(26) نفسه ص 35 ــ 36 .

بنية المسرحية ودلالتها ، لأنه لا يستطيع الانسلاخ من جلده الملوكي رغم أنه لم يعد يملك القدرة على الامساك بأعنة الحكم ، ويكفي أن الحوار الذي دار بينه وبين الشاعر حول الوجه والقناع ، الحقيقة والزيف ، حول الظاهر في المدينة والخفي منها ، كان دالا على قلقِ الملك لأنه كـ «قيمة حاكمة» بدأت تفقد مبررات وجودها .

الشاعرِ : أجل ياصاحب الجلالة ، فالقناع وجد لخفي الجمال الباهر أو القبح المفجع .

الملك : القبح المفجع .

الشاعرِ : أجل . لكن القناع إذا وضعته دون أن يخفيك فالعيب ليس فيه بل فيك .

الملك : أريد قناعك .

الشاعرِ : إنك لا تحتاج إليه يامولاي .

الملك : وما أدراك .

الشاعرِ : الانسان إن فشل في إخفاء وجهه خلف القناع ، فهو لا يحتاج إلى قناع آخر... كل الأقنعة تسقط عندئذ ليبرز (يتردد)

الملك : القبح المفجع .

الشاعرِ : أجل القبح المفجع[27] .

إن الملك يعيش في تناقض حاد مع نفسه ، ومع محيطه ، وبطانته ، ومع ابنته ، ومع الشاعر «فهو الملك ، وأحيانا ملك سابق ، وهو وهم لا انسان وهو ليس حيا ولا ميتا» لهذا ، وبعد قرار النزول سيكتشف واقعا مريضا كانت تخفيه المغالطات والأكاذيب ، خصوصا

---

(27) نفسه ص 59 ـ 60 .

بعدما استعار القناع من الشاعر . ويمكن القول إن هذا النزول قد اتخذ عدة أبعاد ، كل بعد كانت له مجموعة من الخلفيات التي كان يقدمها الحوار بحذر شديد لممارسة النقد وتعرية الواقع .

1 ـ النزول إلى الشعب لعبت فيه الأميرة دورا محفزا عندما مهدت دخول الشاعر للقصر . إنه النزول الذي تعرف فيه الملك على التعاسة التي تطحن الشعب ، والفاقة التي تسحقه ، والحرمان الذي يحطمه . فهناك «فيلسوف درس في بلاد اليونان يعمل طحانا» وهناك كما يقول الملك نفسه «لقد نزلت إلى الشعب ... وهناك رأيت كل شيء دفعة واحدة ... بدأت من بطون الناس الخاوية ... وانتهيت إلى أقبية السجن»[28] .

2 ـ عندما نقول أن نص لعبة الحب والثورة متميز كفضاء مسرحي بانطلاقيته ، فهذا لا يعني هيمنة أحادية المكان فيه كواقع هندسي ، عادي ، وسطحي ، بل يكشف عن تعددية الأماكن فيه : الساحة ، القصر ، المدينة ، الحارة ثم الأقبية . وهنا نتساءل كيف ترقى هذه الأماكن من كينونتها المادية لتصبح بؤرة اشعاعات إيحائية لا تحد . لقد لعبت الأحداث في الربط بين هذه الأماكن دورا كبيرا ، فعندما سيغير الوزير نظام الحكم «كش الملك خسرت اللعبة» ، سيضطر هذا الملك إلى النزول مرة أخرى من موقعه إلى الأقبية . فبعد اقراره ان «العفن في النظام ، ولن يزول إلا بتغييره ... (فيقول وأنا جزء من هذا النظام)»[29] نجد أنه يكشف لنا عن مكان جديد في النص ، وهو حقيقة الأقبية والسجون التي كانت محجوبة عنا ، وقد جاء على لسان

---

(28) لعبة الحب والثورة ص 108 .
(29) نفسه ص 109 .

التابع والوصيفة ــ بعدما ألقي القبض على الملك ــ ما يقرب المتلقي من واقع هذه الأقبية.

«التابع : لم يكن الملك يعلم أن الآخرين كانوا يرسمون له صورة الظالم.

الوصيفة : ولم يعلم أيضا أنه سيكون الضحية.

التابع : لكنه عندما نزل سلما وراء سلم، في الأقبية الرطبة، وسمع آهات المعذبين، وأنات السجناء دون ذنب جنوه، ورأى بأمّ عينيه ما تفعله السياط وأسياخ النار في ظهور رعيته، أدرك كل شيء... أدرك أنه كان ظالما وضحية.

الوصيفة : وهناك علم أن كل قبو يخفي قبوا آخر، وأن كل قلعة هي جزء من قلعة أكبر، وأن بلاده كلها زرعت أقبية وقلاعا وسراديب وسلاسل...»[30].

ان القبو في النص هو الهوية المظلمة في المدينة، فيه تسود الظلمة ليل نهار، ان ساكنه، والملقَى فيه يعلم أن جدرانه جدران مدفونة، وأن واقع القبو يضاعف من حجم مأساوية الواقع، ويكشف أن في المدينة ينعدم المكان الذي تتوفر فيه الألفة. وقد تكررت الإشارة إلى هذا المكان عدة مرات في النص «أقبية الجلادين والمستغلين»[31]، «الأقبية الرطبة»[32] وهو ما يعمق التناقض في المدينة، ويكشف عنه.

إن النزول إلى هذه العوالم ــ من طرف الملك ــ يعني أن سَببية الأحداث، وصيرورتها كانت تهدف إلى الكشف عن المنغلق، وجعل

(30) نفسه ص 88.
(31) نفسه ص 92.
(32) نفسه ص 88.

هذه الأماكن ذات بعد تراجيدي وفضاءا مدهشا بالنسبة لبعض شخوص المسرحية : المدينة والأقبية بالنسبة للملك والأميرة ، والقصر بالنسبة للشاعر . كما كانت تهيئ المتلقي للدخول في الصدمة التي ستتولد نتيجة سقوط البطل ، إنه الإنباء بصورة كارثية تتجلى في سقوط الشاعر ضحية مبادئه ، وموت الملك وجنون الأميرة . وهدف هذا النوع من الفجائعية هو خلق التوتر الدرامي القائم على المفاجأة ، والمرتكز على الصراع الايديولوجي الذي أراد رياض عصمت من خلاله أن يجعل الحوار تعبيرا عن نسق فكري ـ يدافع عنه بالأدبي والفني ـ بوصف الفكر نسقا من الادراكات ، والتمثلات التي ترمز إلى علاقات مسقط على الأشياء ، والشعبي طاب المسرحية الناهض على الإيديولوجي ، والعاكس لقناعات الكاتب التي أعلن عنها عندما قال .. «ميال إلى المسرح الشعبد الشامل في المسرحيات الطويلة ذات المضمون السياسي ، وميال إلى التجريب الطليعي في المسرحيات القصيرة»[33] وهو ما بلوره في النص بميوله الشديد والإعجاب بشخصية الأميرة ، والشاعر عاملا بهما على استمالة المتلقي إلى موقفهما ، لأنهما يمثلان أفكاره ، ورؤيته الخاصة للعالم . إنهما يمثلان قمة الوعي في المسرحية هذا الوعي الذي تسكنه فكرة مركزية وهي التغيير ، والتي نجد لها سندا وامتدادا في الكتابات النظرية التي نشرها الكاتب ، لأن رؤيته للعالم عنده مستمدة من فكر الجماعة التي ينتمي إليها ، وهي جيل ما بعد النكبة والنكسة ، والزمن الذي غيبت فيه الممارسة الديمقراطية الحقة ، والمواجهة الواعية للعدو الخارجي . إنه يقدم لنا في النص نظاما اجتماعيا لا مستقبل له ، ويحلم بتحقيق التوازن بين العالم والإنسان . والانسان هنا هو : الشاعر / الأميرة / الكاتب (كوحدة) تمثل مجموعة بشرية (فئة اجتماعية)

(33) الأقلام العراقية عدد 6 السنة 1980 ص 97 .

أصبحت لها مصالح جديدة ، متميزة ، ومتناقضة مع السائد ، ومع مصالح حفنة من المسيطرين على المجتمع ، والتي يتطلب الظرف والواقع الثورة عليها . وهنا يجب الإشارة إلى الأصوات المتحاورة في النص ، مستواها الاجتماعي ووعيها التاريخي .

1) القمة الايديولوجية : ويمثلها الشاعر والأميرة بوعيهما المتمرد على تركيب المدينة والخلل الساكن فيها .

2) ايديولوجية القصر : نقيض وعي الفئة الأولى .

3) فكر لا يرقَى في الواقع أن يكون ايديولوجيا لأنه مشتت وغير ناضج ، وقد مثله الرجال والنساء الذين ينتمون إلى عامة الشعب .

يقول رياض عصمت : «الثورة تعني تغييرا جذريا ، وبناء جديدا يلبي مقتضيات المرحلة الراهنة ، ويخطط للمستقبل»[34] والذي نجده يحمل نبوءة التغيير في النص المسرحي «الأميرة» التي ترغب في أن تمارس أحلام اليقظة «سوف يتغير كل شيء»[35] إنها ثائرة بموقفها ، وليس بطبائعها ؛ وهو ما أملى على رياض عصمت اختيار موضوع معرفته ، وتأسيس الماهية التاريخية لشخوصه :

الأميرة : سأصرخ معك بأعلى صوتي : سئمت فراغ القصور ولؤم الدسائس ... وإني أبادل الشاعر الفقير حبا بحب .

الشاعر : أنت الحب ... والأمل . أنت الشمس التي ستنير مستقبل الفقراء وتمحو عن جبين هذه الأمة الظلم[36] .

---

(34) رياض صمت : «الثورة في المسرح العربي» «دراسات عربية» عدد 3 السنة 19 يناير 1983 ص 131 .

(35) لعبة الحب والثورة ص 94 .

(36) نفسه ص 65 .

إن جمالية النص وما تحمله هذه الجمالية من دلالات ومواقف ترتكز على التصور المادي للتاريخ، لأن أطروحته المركزية التي يدافع عنها وهي : التغيير، نتاج تحليل مادي وجدلي للفن، وبخاصة لطبيعته المادية ؛ وهذا ما جعل النص حلبة صراع إيديولوجي عنيف أعطانا شكلا من أشكال التمثل الجمالي للعالم من خلال موقف الشاعر والأميرة ، والتابع والوصيفة ، اللذين خرجا من حياد الحكي، وسرد الأحداث لينضما إلى الموقف الفعال والعملي للشاعر والأميرة، لأن التابع مرتبط بالشاعر ، والوصيفة مرتبطة بالأميرة . واجتماعهما حوّل المسرحية إلى شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والابداعي لواقع الأمة العربية ، وأداة فنية اغتنت بالنقد الاجتماعي بموازاة العناية بالفعل المسرحي ، وتقديم البديل للمسيطر والسائد والمغيب عن واقع هذه الأمة .

مشروع النص : البحث عن قيم غير موجودة في الواقع .

بهذا الصدد يمكن طرح السؤال التالي : ما هي القيم المعاصرة التي يطرحها هذا العمل الفني ويؤكدها لشرح التراجيديا الانسانية في عصرنا ؟

يمكن أن نستشف الجواب من البديل الذي طرحته الأميرة في حوارها وصراعها مع الوزير الذي استبد بالسلطة ، وأطاح بنظام أبيها ليتولى تسيير الأمور .

«الأميرة : لا يطلب العدل من حجبه عن الناس طويلا .
الوزير : أنت تريدين المساومة إذن ؟
الأميرة : لا تنسَى أنني أميرة . لابد أن يتساوَى لديك القول مع الفعل .

الوزير : ماذا تطلبين .

الأميرة : أن يحكم الشعب نفسه .

الوزير : كيف ؟

الأميرة : بالشورَى ... بجميع الأحزاب والفئات .

الوزير : ستدب الفوضَى ويعم البلاء ... جربنا هذه المرة وفشلنا ..

الأميرة : الماضي لا يثبت شيئا للمستقبل . لابد أن تخفض الضرائب ، لابد أن ينشر الوعي . لابد أن يحاسب كل مسؤول حسابا عسيرا عن كل خطأ أو تقصير .
ثم هناك الشيء الأهم .

الوزير : وما هو ؟

الأميرة : العدل»[38]

وبعدها تقدم لنا الأميرة مشروع العالم ، والقيم المبحوث عنهما لما أصبحت مواطنة :

الأميرة : ... نحن الآن في حاجة إلى العدل الذي لم نعرفه .

«فلنضع الرجل المناسب في المكان المناسب لنتركهم يصلحون فلندع أذكَى هؤلاء الأذكياء يحكمون»[39] ...

...

«لابد أن يتساوَى المحكوم مع الحاكم ... ذلك هو العدل «للوزير» لا أناقشك على العرش بصفتي أميرة بل أناقشك

(37) نفسه ص 99 .

(38) نفسه ص 100 .

(39) نفسه ص 100 .

عن العدل بصفتي مواطنة»[40] .

وطبعا فإنها تحطم الحكم الفردي لتعلن أن الذي يحكم : «لا شخص واحد وإنما أشخاص»[41] .

بهذا المشروع ينحاز النص — علانية — إلى نبرة خطاب إيديولوجي تمجيدي للتغيير ، أسقطه عدة مرات في مطب الوعظ ، والتحميس بالشعارات حين لجوئه إل تغليف الكثير من الجمل الخطابية بقماش «غنائي انفعالي» ؛ إلا أن هذا لا ينفي قيمة الموقف الانتقادي الذي يمثل هاجس الكاتب وهو يبحث عن قيمة لا يجدها في الواقع ، لكنه يبثها في العناصر المكونية للنص من خلال الكتابة النثرية المتشبعة بروح شعري ... انه شعر منثور يركز على الجانب الدلالي — فقط — دون استثمار للجانب الصوتي في الإيقاع والقافية ، وهو ما يظهره الحوار التالي بين الشاعر والأميرة في المشهد الخامس الفصل الأول !

«الأميرة — أيها المتشرد ... ألا تكتب أشعارا .
الشاعر — بلَى . أكتب أشعارًا للناس أغني للبؤس للحياة للسب .
الأميرة — ولا مكان لي في شعركِ ..
الشاعر — أنت شعري . طالما شعري يصدر من منبع الدم في صدري .. وطالما تجري الحياة في هذه العروق وينبض القلب ، فلك من الشعر والقلب واللسان الصدارة .
الأميرة — لكنك لم تسمعني قصيدة حب .
الشاعر — حبك أعظم من قدرة شاعر فاشل»[42]

---

(40) نفسه ص 101 .
(41) نفسه ص 112 .
(42) نفسه ص 48 — 49 .

ان رياض عصمت في جل كتابة النص يشعرن الخطاب المسرحي خارج سلطة التفعيلة ، ويجعل النص متحدثا عن جماليته الشعرية من خلال تغيير إيقاع المشاهد بطريقة فنية تعتمد على الحدث الذي يولد حدثا متواليا ، أي أن السيرورة الحدثية كانت توظف الإيحاء والرمز في المشهد كوحدة زمانية ودلالية بهدف التعبير عن الحقيقة الموضوعية ، لأن الرمزية في النص تعتبر بديلا عن العجز الموجود في الواقع ، وبحثا عن المشروع لهذا الواقع وحتّى تؤكد المسرحية على رفضها للواقع يلجأ رياض عصمت إلى الانتقال من انسداد الفضاء المسرحي إلى انفتاحه ، ومن محليته إلى انسانيته ، سيما بعد أن وجه الاحداث نحو التأزم بعد موت الشاعر ، والملك ، والوزير ، وجنون الأميرة . هنا يجب التأكيد على عدم وجود موت فيزيقي في الفضاء المسرحي لأن ذلك الموت رمز فقط ، وهو ما أوجد له الكاتب تبريرا عندما قال : «ولعل الموت هو الدافع الأكبر أمام البطل التراجيدي لتحقيق ذاته ، ولتبرير وجوده بنفسه ، وبهذا فإن البطل التراجيدي هو بطل تراجيدي . وهو أيضا بطل تقدمي يكافح — ليس من أجل مصلحته الخاصة فحسب — وإنما من أجل تغيير شروط حياة اجتماعية جائرة»[43] .

هذه المواصفات تنطبق على الشاعر الشهيد في آخر المسرحية والأميرة التي انتقلت من مرحلة العقل إلى مرحلة الجنون ، فهما كبطلين تراجيديين عملا على ربط نضالها ضد التسلط الداخلي باشكالا الفكرية والجسدية ، فحملا لواء حرية الرأي المتمثلة في رأيهما اسهاما منهما في تحرير الذات الإنسانية لقد مارسا عملية الكشف الجريء عن الأبعاد ، والخلفيات الدفينة في الواقع الرديء، فرصدا بذلك تركيب البنية

(43) رياض عصمت : البطل التراجيدي في المسرح العالمي ص 8 .
(44) لعبة الحب والثورة ص 122 .

الداخلية للمجتمع ، والقصر ، وضبط العلاقات التي تؤكد سير الإنسان والواقع وتصادمهما مع الآخر عدو الإنسانية المتجبر والمتسلط . وهذا ما جعل التواصل بين الشاعر والأميرة من جهة ، والملك والوزير والحارس من جهة أخرى تواصلا بلغة العنف والاتهام ورسم العالم الجميل والفجائعي المرعب .

لقد كانت خاتمة المسرحية «الابيلوج» عبارة عن خلاصة وموعظة مستمدة من المحكي والمشخص، وموعظة سياسية تحفز على التغيير، وإتخاذ موقف من مجتمع قاتم يسود فيه الرعب ، والقتل ، والاستبداد عوض الأمن ، والهدوء ، والمساواة .

لقد كانت آخر جملة من كلام التابع والوصيفة «حاولوا أن تمنعوا ذلك» أي منع (مثل) كارثة النص من الوقوع في الواقع .

«التابع : قصتنا لم تنتهي كتلك القصص المسلية نهاية سعيدة .
الوصيفة : بل انتهت النهاية التي شاهدتم . استشهاد الملك . اغتيال الشاعر . جنون الأميرة . وفشل الثورة .
التابع : ولكن النهاية التعسة ليست مصيراً أبديا ، بل محرضا ان ثورة قائمة على فرد مثل نظام حكم قائم عل فرد .
الوصيفة : النهاية هي نهاية أمة .. نهاية شعب .. نهاية الفقراء الجائعين وظلم الحراس المأمورين الذين لا يعرفون لصالح من يعملون .
التابع : لا دولة ... ولا نظام ... ولا أحد يحكم .
الوصيفة : لا عدل ... ولا قانون ... ولا أحد يحكم .
التابع : ودبت الفوضى .
الوصيفة : وساد البلاد رعب قاتل . حتَّى أن الأعداء كفوا عن

مهاجمتها ... منتظرين أن تنتهي كورقة الخريف الجاف»[45]

تبقَى مسرحية لعبة الحب والثورة ذات هدف طليعي لمسرح عربي يبحث عن كرامة الإنسان ، وحريته ، واستقلاله ، إنها الكتابة المسرحية التي تمارس الابداع عن وعي فني وتاريخي منبثقين من واقعنا الذي يتطلب بناءاً مغايرا .

مسرحية أبي ذر الغفاري

تجربة البناء الديمقراطي بين الاستحالة والامكان

هناك مجموعة من الضوابط والعوامل التي تحكم الانتاج المسرحي ، وتعطيه تميزه داخل التجربة الانسانية ، وهي وجود واقع اجتماعي - تاريخي - يحول الاحساس والوعي بهذا الواقع إلى محفز لانتاج النص الأدبي وجعله يخلق وعيا له رؤيته للعالم وحركته في رصد مكونات الواقع وفي بناء عالم جديد يتجاوز السائد والثابت ، ويتخطى البنيات العتيقة المسيطرة على الحقل الثقافي .

وإذا كان المسرح - يمثل وعيا تاريخيا - فلأنه يعتبر حقل التصادم . يسكنه التناقض والصراع ، الفعل ورد الفعل ، الموقف ونقيض الموقف ، السكون والتحول تجاوز الانعكاس للموجود والنقل الحرفي للمرئي للاستفادة من المتخيل ، إنه بناء واقع جديد تم تركيبه وصياغته لخدمة ما هو انساني .

إنها التجربة التي تنهل نسغ حياتها من المعيش ، لتصبح بعد ذلك ذات كينونة خاصة وحياة مميزة شكلتها الذات المبدعة وأدخلتها في حوار

وجدل مع وجود تولد عنه الوعي الحقيقي بظروف الإنسان ووضعيته وشكل العلاقة التي تحدد وجوده ، سيما إذا كانت هذه الوضعية تدعو إلى طرح الأسئلة حول (طبيعة) الوجود الانساني وما ينقصه من مناخات صحية لممارسة الديمقراطية .

إنه وعندما يتم تغييب العدل والمساواة من المجتمع ، وعندما تظهر البنية المضادة لكل الأدوات الهادفة الى التشييد الديمقراطي ، وعندما تبرز الفئات الطفيلية التي تنشد الحفاظ على استمراريتها بالتملق والنفاق وترديد الشعارات الجوفاء بشكل ببغاوي هنا يضطلع الأدب بنقد الواقع وتعريته والبحث عن البطل الإيجابي .. الرمز الذي يحمل طموحات الجماهير وأحلامها ليصبح فعل التغيير جماعيا .

لقد تعددت القراءات وتباينت الطموحات والأساليب في تناول موضوع الديمقراطية في الوطن العربي إلا أن هذه التباينات أبانت عن سلبياتها في عدة مناسبات لأن مشروع الديمقراطية في الوطن العربي كان ينطلق من خلفيات المصالح التي تفرق أكثر مما تجمع ، تكرس التباين الطبقي أكثر مما تقلصه ، تدجن الناس وتعلبهم وفق «إيديولوجيتها» الخاصة التي تغيب كل حوار أو نقاش . لهذا إذا كانت غاية الوعي في الأدب هي فعل الأشياء بهدف التغيير فإن كثيرا من الانتاجات الأدبية قد حملت وعيها معها عندما تحملت مسؤولية تناول اشكالية الديمقراطية بأسلوبها الخاص بعد عملية البحث في ظروف الواقع ومعطياته الاجتماعية بطريقة أدبية إبداعية ، من زاوية خاصة وبوعي خاص أيضا . إنها العملية التي زادت من زخم التجربة المسرحية العربية وعمقت حضورها ووظيفتها في بنية الثقافة العربية ، فأعطت تراكمات كثيرة انخرط جلها في موقع النماذج المتشبثة بالإنسان وقضاياه .

ومن النماذج التي كتبت في هذا الموضوع موظفة التراث العربي توظيفا سياسيا يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية : «ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري» للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث تتفجر فيها اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر وإلى الوطن العربي وذلك برؤية تخترق السائد ، وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات ، للكشف عن الخلل والعطب الذي جعل السير الديمقراطي غير سليم .

إنه النص الذي لم يكتف بهندسة العالم القائمة ولا بالمعطى الواقعي ، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة فضائه الخاص ، وترصيف الأحداث والوقائع مركزا على التناقضات والصراعات التي تحبل بها المدينة التي يسكنها الاستبداد حتَّى النخاع ويظهر فيها الاختلاف واضحا بين الشخوص والقناعات السياسية والطبقات الاجتماعية ، إنها المعطيات المادية التي نهضت عليها العملية المسرحية بعدما وجدت أن حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها إلى عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء ، حيث الحرية غير موجودة ، وحتَّى إذا ما وجدت فهي عبارة عن امتيازات خصوصية تقصر الحقوق على جزء فقط من المجتمع .

لقد أصبح الاستبداد والعسف المموه بالشعارات الزائفة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أي محتوَى حقيقي دالا على ما آل إليه الواقع من ترد وتأزم داخل المدينة بسبب اعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية والمغالطة القائمة على اضفاء الحصانة والقدسية على نفسها وعلى أدواتها لتصبح براقة لامعة بسلوكات لا تنطبق على ما يجري في الواقع الحقيقي المقدم للناس .

إن هذا كان من الأسباب التي جعلت النص يقول المجهول – للمتلقي – عبر إيقاعات المحاور التي كانت تكشف عن المكبوت «أي المجهول» ، وتسلط الأضواء على القطيعة الموجودة بين التوجهات اللاشعبية واللاديمقراطية وبين الطموح الهادف إلى ارساء قواعد حكم سليم كان رمزه أباذر الغفاري الذي لعب دورا مهما في تحريك الأحداث بشكل يمزج بين الماضي والحاضر ، بين الثابت والمتحول وذلك بجرأة تدين الواقع وتقدمه لنا من بداية المشهد الأول حيث يجلس «الكورس» أمام المسرح بينما يخرج المؤدى من جانب الستار المفتوح . وبعد التحدث عن أبي ذر يبدأ النور يضيء «الركح» الضوء يتحرك على الكورس الذي يرتدي ملابس عربية في شكل عصري .

«الكورس»

ياعبيد الأرض .
يا كل الرعاةالطيبين .
يا نفير الشرطة في السجن البعيد .
يا صفوف المحتاجين والمساكين .
والعرايا .
والضحايا
يا كل المنبوذين .
الصاعدين الهابطين في مملكة الحق والباطل .
سلوا جائعا في هذه المدينة .
عن بشارة الغد .
عن أحلام الضائعين الجائعين .
«يا أبا ذر» تموت غريبا .
هل تموت غريبا يا أبا ذر .

في هذا المدخل يتم تقسيم المدينة إلى قسمين متعارضين ومتصارعين فهناك المجموعة التي تبحث عن الحق والتي تتكون من : فقراء — عبيد الأرض الرعاة الطيبين — المحتاجين — المساكين — الضحايا — الهابطين . وهناك الأغنياء وهم حفنة من الناس تحكم بالباطل .

لقد أقامت المسرحية عالمها على هذا التقسيم المادي حيث أخضع تكوينها لشبكة العلاقات السائدة في مجتمع تلك المدينة وهذا من الأسباب التي لم تجعل جسدها كائنا هلاميا يخضع لنزوات الصدفة أو لعوامل غيبية ولكن هذا كان من العوامل التي جعلتها تموقع نفسها داخل بؤرة الصراع وداخل المستويات التي تم تحديدها وتحريكها حسب حضور وغياب أبي ذر أي وفق :

1) البؤرة الأولى : التفسير .
2) البؤرة الثانية : الادراك .
3) البؤرة الثالثة : الموقف .

وعبر هذه المستويات المتلاحمة في الموضوع يتم طرح الوعي الممكن على الصعيدين الاجتماعي والاسطتيقي بمنهج نقدي جعل الكتابة تفعل ما تقول وتقدم صورا فكرية — في احكام — يدل على أن كتابة النص كانت عملية توجه اللغة لاحداث انقلاب استفزازي في بناء النص وحمولته السياسية التي تم بناء وعيها بالعالم على وجود التوازن بين المحدود الفردوس الأخضر وبين المطلق موت وبعث أبي ذر الغفاري ، حضوره كمبادئ ، وغيابه كذات «فيزيقية» وذلك بتقنية يختلط فيها الواقع بالوهم والحلم بالحقيقة والصحو بالسكر والشعور باللاشعور .

إن الابداعية في النص أصبحت سياسية والكتابة المشهدية أصبحت استعراضية اغرائية بالتلذذ بهذا الاستفزاز الذي كان يحطم

الجدار الرابع عدة مرات لخلق حوار وتفاعل ما بين المعطي الأدبي والمتلقي بل ونقاش حول المسألة الديمقراطية التي اتخذت من مبادئ أبي ذر أساس بنائها وقناعاتها الفكرية وهي أن توزيع القوة الاقتصادية في «الدولة» هو الذي يسوس توزيع القوة السياسية فيها وهذا ما جعل النص – في تعامله مع التراث – يقدم أبا ذر على أنه «الصحابي الجليل ، الممسك بسيف الحق ، القابض على الجمر ، يظهر السلطان فاتك بن أبي ثعلبة ، وابنه السلطان «أبو المجون المجنح بن فاتك في الحلم» .

إنه الرمز الذي تبدأ كتابته في الزمن الحاضر حيث به سيتم فتح العالم والدخول إلى المعاصرة لتجاوز المرئي كما هو أو كما كان قبل أن تباشر الشخصيات الحلم الذي يتحرر من قيود المراقبة والوعي ليتأتى الكشف عن الداخل والاغوار النفسية للأبطال ولواقعهم .

لقد بدأ إيقاع المسرحية بطيئا في المشهد الأول حيث بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبي ذر الذي يبدو عليه أنه في الحشرجة الأخيرة ، لكن بعد ذلك سيصبح الانتقال سريعا بين المشهد والمشهد لتفتيت واقع الطبقة المهيمنة التي رمز لها بـ :

1) السلطان فاتك بن أبي ثعلبة .
2) السلطان أبو المجون بن الفاتك .
3) الأدوات التي تدافع بها السلطة عن مصالحها ومنافعها والمتمثلة في هيئة المحكمة – الشرطة – فرقة شهود الزور – الوزير – شهود الاثبات – فرقة الفتيات الجميلات : (للترفيه والتجسس وشهادة الزور) .

وطبعا هناك ضحايا السلطة وهم :

1) القاضي سيف الدين الفارق «القاضي المعزول» .
2) الخطباء الثلاثة .
3) عامة الشعب ، وهؤلاء يمثلون بنية وعي ايديولوجي خاص يهدد الفئة الأولى .

وحتَّى يظهر البون الشاسع بين هاتين الطبقتين المتصارعتين داخل مدينة «الحق والباطل ، اجتماعيا وسياسيا وفكريا فقد كان لظرف المكان في بناء بعض المشاهد وظيفته النحوية التي رصدت لنا هذا البون بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء ويمكن هنا الاستشهاد بنموذج من النص مأخوذ من كلام زوج أبي ذر :

ياسيدي يا حلم الرجال الخصيب .
ومنبت الفكر الشريف .
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة .
وسقوف الأكواخ .
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين .
وبين الحق والباطل سجون الجلادين .
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء .
بلا طعام .
والموائد تمتد في حدائق القصور الغناء .
بأطيب الطعام .
وأنت هنا ... تشرب رملا وتأكل رملا هنا .
إلى جواري .
وهناك .. في المدينة :
بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية .
وبين صوتك وصوت الناس .

التضليل والضلال المبين .
يا شريدا .. استيقظ .
يا «أبا ذر» يا غريبا منفيا .
حدق في الأفق الأزرق واستيقظ .

إن اعتماد هذا النوع من التركيب ، والنداء الموجه لأبي ذر الغفاري هو الكشف على مصلحة الذين يملكون القدرة على جعل حاجاتهم فعالة حيث يحصل القلائل على الكعك قبل أن يتوفر الخبز للجميع ويشيد القصر الكبير بجانب حي الفقراء ، إنه يهدف إلى رفض عالم الزيف والنفاق الاجتماعي والتسلق الطبقي السائد في مجتمع حلت فيه علاقة العنف محل الأمن والسلام والترف «أبو المجون» محل سعادة البشر والقمع الاقتصادي المباشر «الفاتك» محل حرية التعبير وخدمة الصالح العام .

وإذا كانت مشاهد المسرحية تكشف عن شكل العدالة السائدة فللتأكيد على أن شريعة الأقوى هي المهيمنة والحرية الموجودة هي القانون الذي يسمح به الأقوَى .

صوت 1 : وشعار الموالين للسلطان .
صوت 2 : وبطانة السلطان
صوت 3 : وكلاب السلطان
صوت 1 : وذئاب .
شرطي 1 : (مقاطعا في حدة) اخرسوا يا حثالة .
شرطي 2 : إنني أنصحكم بمغادرة المكان .
شرطي 1 : تفرقوا وعودوا إلى بيوتكم .
الكورس : هذا هو السؤال

ما بيننا وبينكم هو السؤال.
الحكم بالقانون أيها الرجال.
لكن لمن؟
وبين من؟
وضد من؟
هذا هو السؤال.

إن المسرحية تطرح هوية هذه المدينة التي سماها مدينة الفردوس، شكلها ومضمونها، صلتها بالماضي الذاتي، وتوقعها إلى المستقبل مصادرة حرية التعبير فيها والبحث عن السبل التي ترد الاعتبار إليها وكل ذلك بطريقة فنية اتخذت الغناء، السماح به بالشكل الذي ترضي عنه الدولة والامتناع عنه من طرف الرافضين والمحتجين على واقع المدينة وهذا بتقنية فنية راقية.

ويبلور لنا المشهد الثاني من المسرحية ومن خلال الحوار الذي دار ما بين الشرطة وجمهرة الناس كيف تستبعد المناقشة الرشيدة من الميدان وكيف يتم ابعاد الحق والعدل من الحياة بهدف ترويض الناس على التسليم والخنوع لما هو موجود.

شرطي 1 : لم لا تغني مع الناس؟
شرطي 2 : وأنت لم لا تغني؟
شرطي 3 : وأنت الآخر.

(جمهرة من الناس لا تغني)

(في سخرية) أصواتنا قبيحة ولا يليق بجلال الموقف أن تشوهه الأصوات القبيحة.

شرطي 1 : لا تهم الأصوات القبيحة إن الغناء تثبيت للولاء.

هنا يصبح الغناء المفروض مظهرا للولاء ، اما رفضه فهو خروج عن الاجماع في نظر الأجهزة الحاكمة ، وحتّى يتم اظهار الصدام الذي وقعت عليه مشاهد المسرحية عندما تمحورت حول المسألة الديمقراطية نجد أن العلاقة بين البيعة والولاء ، والغناء والتعميم والأمان، تتخذ حجمها وأهميتها وكينونتها من طبيعة السلطة ذاتها ، أما عدم الغناء فهو خروج عن الاجماع ودليل على عدم الولاء مما يؤدي حتما إلى العقاب والسجن لأن السلطان يعتبر أن الحق هو ما يخدم الغرض الذي يرغب في سيادته أو رفضه وتحويله إلى الشيء المناسب للحاجة ، أما ماعدا ذلك فهو خروج عن الطاعة وإحداث للقلاقل والشقاق والفتنة .

شرطي 1 : ما اسمك ؟
ما اسمك ؟
ما اسمك ؟
لماذا جئت إلى هذا المكان إذا لم يكن في نيتك أن تبايع وتغني ؟.

شرطي 2 : أنت واحد من الخارجين عن البيعة .
لماذا لم تقل من أول الأمر ؟
— وإذا غنيت ... نكون من الداخلين في البيعة والولاء .

شرطي 3 : نعم
وتفلتون من العقاب
— إذا لن نغني

شرطي 1 : تعترفون بمروقكم وخروجكم عن الاجماع .
— نعم
ولن نغني .

شرطي 2 : سينالكم عقاب شديد

– نحن لن نخطئ

– أتريدنا أن نبايع

شرطي 1 : نعـم .

– وأن نغني

شرطي 2 : نعم .

– وان نثبت ولاءنا .

شرطي 3 : نعم .

– وبماذا تعدوننا ؟

شرطي 1 : بالأمان .

شرطي 2 : والعفو .

شرطي 3 : وعدم مساسكم بأي سوء .

إنه حوار يكشف عن موقف الصراع بين تيارين يتجاذبان التاريخ : الأول يعلن عن موته بالممارسات التي يقوم بها ضد الانسان والديمقراطية ، اما الثاني : فيعلن عن الأمل المتجدد ، والتحدي المستمر ، ومواصلة درب النضال ، حتّى يدق آخر مسمار في نعش التخلف الفكري ، والاستغلال الاقتصادي ، والنفاق الاجتماعي السائد حيث يعيش دائما في خوف وارتياب ، ويبقَى الأمل في تحقيق مبادئ أبي ذر الغفاري التي بواسطتها تم توجيه النقد إلى «أبي المجون» ...

أبو المجون : كيف أتصرف إذا ظهر أبو ذر في المدينة .

الأول : هل تمنحنا الأمان .

أبو المجون : (في لهفة) الأمان والسلطان إذا أحببتم .

الثاني : الأمان فقط يامولانا السلطان .

أبو المجون : لكم ما طلبتم .
الثالث : إذا صدقت ما رأيت في المنام وظهر أبو ذر في المدينة
فإن عليك أن تدرس أخلاقه ومبادئه .
أبو المجون : وما هي أخلاقه ومبادئه ؟
الأول : كان أبو ذر يحب الفقراء .
أبو المجون : وهل كان أبي ظالما ؟ (لا يجيبون مخافة الحرج) .
الثاني : وكان يحب الحق ويكره الظلم .
أبو المجون : وهل كان أبي يكرهها ؟ (لا يجيبون) .
الثالث : وكان لا يتحرج في قول الحق ولا الجهر به في
الأسواق .
الأول : وكان تقيا نقيا
صلبا كالسيف .
طيعا كغصن الشجرة .
ولينا كانسياب الماء في تجاويف الصخر الجبلي .
ومشرقا ببهاء المقاومة .
— وكان يبيت على كسرة خبز .
— وينام على سرير خشن .
— ويصحو على آهات الفقراء .
— وتنهدات المظلومين .
— ودموع المنكسرين .
— وإنكسار المسحوقين .
أبو المجون : (مقاطعا في حدة) أنتم معي أم ضدي .
أنتم معي أم مع أبي ذر .

هذه العملية النقدية بالطريقة غدر المباشرة جعلت النص المسرحي

يقوم بصياغة أسئلته المقلقة على لسان الكورس الذي كان لا يؤجل طرح الأسئلة الحقيقية بل يعلن عن وجودها اما بشكل جماعي أو على لسان بعض الشخصيات المنتمية إلى الفئات المحرومة . انها الأسئلة التي انفلتت من زحام التكرار والرتابة ورقابة «فاتك وأبي المجون» لتقدم هويتها على أنها ليست بذخا أو تأجيلا للمواجهة ولكنها الرغبة الملحة في تعميق ثقافة السؤال في المجتمع العربي الذي يخاف من طرح الأسئلة .

الكورس : الراعي والرعية .

من منهما الضحية ؟

من منهما الفداء ؟

من يخدم من ؟

والقاضي ... ما دوره ؟

ورئيس الشرطة السرية ؟

والسجن لمن ؟

للص أم لرافض السلطان ؟

كيف يحكم السجان

بالقانون

أم على هوَى السلطان ؟

...

البيعة والمبايعة

من يملك هذا في الرعية ؟

من يملك أن يرفض الثورة ان تملك الاختيار ؟

أن تملك حق الرفض ؟

لن يسلب الناس حق الاختيار وحق الرفض .

بعد هذه الأسئلة نطرح السؤال التالي : كيف يتم تشييد مجتمع

تسوده العدالة في أوسع معانيها ؟ .

الجواب نستشفه من الأصوات المتداخلة لكل من أبي ذر الغفاري والكورس والمؤدي ، هذه الأصوات التي تكون بنية إيديولوجية مترابطة ، تعبر عن نفسها ، وتتكلم عن الحقوق المتعلقة بالهوية والانتماء الذي حدده التقسيم الهندسي للمكان داخل النص ، فهناك اليمين وفيه أبو المجون وبطانته أما اليسار فيقول عنه هذا الحاكم :

أبو المجون ألا ترون ؟ ها هو أبو ذر على يسار المسرح .
انظروا إلى يسار المسرح
إنه هناك ... إنه هنا .
إنه هو بملامحه وسحنته ولحيته .

لقد عرضت المسرحية مشروع عالمها الجديد بعد أن غاصت في موضوع الديمقراطية ونفذت منه إلى الوسائل التي جعلتها أمام مثبطات الهمم التي تجعل العالم الجديد مستحيل التحقق . لكنها لم تكتف بالتأمل كفعل الاسغراق يقف عند حدود التفسير والإدراك بل تعدت ذلك إلى اتخاذ موقف إيجابي يعتمد على سخونة المواقف وعلى الأسلوب التحريضي الذي تمت به محاصرة «أبي المجون» بالأصوات الرافضة ، المحتجة الداعية إلى النظر في الواقع بغضب وهو ما جاء على لسان الخطباء الثلاثة ، والكورس ، والمؤدي والجمهور .

«يظهر الكورس والمؤدي داخل الدائرة الضوئية بينما تتصاعد بعض أصوات من الصالة» :

– نحن في صف أبي ذر .
– لابد أن يقيم الفقراء أمرهم بأيديهم .

ـ سواء كان أبو ذر حاضرا أو غائبا .
ـ أو سجينا أو منفيا .

...

المؤدي : آراك يا أبا ذر
تخطب في المدينة السجينة .
فتنهض المدينة
من نومها من سجنها
من كربها من حزنها
ويخرج الرجال والنساء
يلامسون صوتك الذي يلامس المساء

انها الدعوة للفعل لاتخاذ موقف لتغيير العالم انه العمل الجماعي الذي عبر عنه الكورس في شحنة درامية أعطت للعمل المسرحي تاريخيته ومشروعيته ، وجعلت هذا الفعل سيرا إلى الأمام بعد أن تم تعرية الواقع المريض .

الكورس : سنقف كالبنيان المرصوص ..
غناء درامي .
لابد أن تقاوموا .
لابد أن نقاوم .
وانتم يا جميع الناس لا
لابد أن تقاوموا ...

...

المؤدي : يا جميع الناس

– لابد أن تزاحموا
حذار أن تساوموا
فالسن بالسن
والعين بالعين ٠

لقد اقتحم المؤلفان – السيد حافظ ومحمد يوسف – بهذا النص مجال التجريب ، لبلورة كتابة مسرحية هادفة تحبل بالسياسي وتعبر عن الاجتماعي ، وتفضح المستتر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية تعتمد على :

– اشراك الجمهور في البعد الفكري المغروس في النص عبر كل مشهد .

– استثمار الحلم المغروس في المشاهد ، كقيمة فكرية تمنح جوانب النص توترها وتأزمها ..

– رسم الواقع بالبقع الضوئية وتشكيل الخشبة حسب الانتماء الفكري والسياسي لشخوص المسرحية .

– تحطيم الجدار الرابع بهدف تحطيم الايهام المسرحي .

– تسييس الخطاب المسرحي مع إعطائه وظيفته التعليمية .

إن مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري تبقَى وثيقة إدانة لمدينة فيها من يجعل البناء الديمقراطي مستحيلا كما أن فيها من يعيش على أمل تحقيق هذا المشروع وهو امكان انجاز هذا الطموح إذا ما توفرت العوامل الذاتية والموضوعية للتغيير .

حكاية عبد المطيع

مسرحية السخرية والتقاط المفارقات

تضعنا مسرحية «حكاية عبد المطيع» للكاتب المصري السيد حافظ داخل عالم مأساوي مغلف بقناع كوميدي به يفتت مكونات «الدراما التقليدية» لإعادة بنائها انطلاقا من جوهر الكوميديا السوداء لربط الحدث / الحكاية بالقوانين الاجتماعية التي تجعل الشخصية المحورية تنزع قناع النفاق عن وجه الكاذب العفن لتعرية الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع ، وهو الموقف الذي تبناه الراوي في بداية المسرحية لأنه يريد أن يجعل كل معرفة صادقة مستمدة من التاريخ .

يقول الراوي : «سيداتي ... آنساتي ... هذه الليلة ... سنعود إلى الوراء ، إلى زمن كان الانسان الحيوان قوي النفوذ

والسلطان ، هذه الليلة نقدم لكم حكاية ، وحكايتنا ليست هملت ، أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون ... أو أي ملك من ملوك الأرض .

الجوقــة : عن أي شيء تحكي إذا ؟

الـــراوي : عبد المطيع .

الجوقــة : عبد المطيع . ص 5

هذا التقديم يقربنا أكثر من الدلالة العميقة لهذا النص حيث يلجأ السيد حافظ إلى التحكم في الحكاية عبر تكثيف مجموعة من القضايا والاشكالات داخل فضاء النص بهدف تفجير المسكوت عنه ، وإخراج المقموع في دواخل البطل للتجلي ، هذا البطل الذي يعيش داخل علاقات متوترة سواء داخل البيت أو خارجه ، في مخفر الشرطة أو داخل السجن .

وإذا كانت أساسية الكتابة في المسرحية تنهض على الرجوع إلى الحكاية الماضية «سنعود إلى الوراء» فإنها تنطلق من رؤية خاصة لقرية عبد المطيع الواقعة قرب النيل ومن وضعية الإنسان العربي الرافض للفساد والتحلل المسيطر على الهيئات السياسية الفاشلة في ارساء قواعد ديمقراطية صحيحة .

وتعتبر كثافة الأسئلة داخل الحكاية الرئة التي يتنفس منها البطل ، والعامل المهم في الافصاح عن مجموع القضايا والمواقف التي لها علاقة بالآني ، وامتداد الزمن الماضي في الحاضر ، وبهموم عبد المطيع التي أصبحت المادة الجوهر في خلخلة الساكن والثابت بأسلوب يختلط فيه الجد بالهزل والتلميح بالتصريح ليعطينا تصويرا كاريكاتوريا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة ، إنها ظاهرة الضحك والسخرية التي تفرزها أوقات الشدة والأزمات ، الظاهرة التي اكتسبت شرعيتها من انغراسها في الواقع الاجتماعي المنهار ومن عمقها الراصد لمرحلة عجز النظام السياسي السائد عن تحويل السلبي إلى إيجابي واللاستقرار إلى أمن وطمأنينة ومساواة تكون في صالح القوى المنتجة والمهمشة مثل : عبد المطيع ، هند ، فاطمة ، مرسي ، وحمد .

ان النص يتكون من مجموعة من البنيات الأساسية المضطلعة بوظيفتها الدلالية وفي تلاحم الحدث وهي بنيات ترتبط بحركية النص

الداخلية وهي تركيب عالم متناقض تتصارع فيه المصالح والانتماءات الطبقية انه عالم عبد المطيع : القرية / القاهرة القائم على الثنائيات الضدية التي حددت هيكلية الحكاية ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة في النص المسرحي عبر الأحداث المتضادة والأماكن المتباينة والتي يمكن جدولتها كالتالي :

عالم عبد المطيع	العالم النقيض
الكـوخ	يقابله القصر
عبد المطيع	يقابله السلطان «قنصوه الغوري»
الثوب الممزق	يقابله الحرير
الفقـر	يقابله الغنَـى
الأبيـض	يقابله الأسود
الأسئلـة	يقابلها الأمـر
رؤية الواقع	يقابلها مرض العين
الأجيـر	يقابله المالـك
الطلـب	يقابله المنـع
هـم جماعي	يقابله هم فردي .

وطبعا يعتبر واقع القرية مصدرا لهذه الثنائيات حيث تتحرك الأحداث والشخوص وفقا لمعطيات البنية الزمانية والمكانية لعصر المماليك ، واستمرار هذا الزمن في الحاضر حتَّى ان عبد المطيع يصبح ضحية هذا الامتداد وقطب الرحى في سير الأحداث انه المجنون / العاقل الذي تتقاذفه المشاكل والأحداث وتعصف به رياح الازمات فلا يجد إلا الهروب وسيلة يتخلص بها من سلطة العقل ومن جبروت الواقع ليسلط سيف الضحك الغاضب والفضح الجريء على كل عيب اجتماعي .

إنها الكتابة التي لا تستقي مادتها من التأملات الفكرية المجردة بل من الحياة الواقعية التي يخترقها بالأسئلة التي بلغت أربعة وأربعين سؤالا كانت تطرح عبر الحوارات لتكون في حجم المأساة ولتجد الجواب على لسان «مهند» في خطاب ينتقد عداء النظام السائد لانسانية الانسان انها الوحدة الداخلية والتوحد في القناعات والطموح بين عبد المطيع ومهند الذي يأخذ صفة السيف البتار القاطع والحاسم بأجوبته :

مهند : كل المدينة عاطلة عن العمل السوق نائم ، نهب المماليك كل شيء . ص 7 .

.....

«عبد المطيع : ما أخبار العمل ؟
مهند : البضاعة مكدسة ... ولا عمل .
عبد المطيع : والحل ؟
المهند : هذا عصر المماليك كل مملوك صاحب قطعة أرض ، يملك الأرض ومن عليها .
مهند : ومن أتى بالمماليك إلينا ؟
مهند : السلاطين .
عبد المطيع : ومن أتى بالسلاطين إلينا ؟
مهند : إلى هنا لا أفهم لقد خلقنا ووجدنا السلاطين» ص 10 .

إن هذه الأسئلة ـ وغيرها ـ تضعنا داخل الهاجس الذي يسكن عبد المطيع لأنه من خلالها لا يدعو إلى التصالح الطبقي أو المهادنة للواقع بل نجده يصطدم مع مجتمع يعيش لحظة السقوط فيبحث بهذه الأسئلة عن لحظة بديلة لتحقيق حلم الفقراء ولتغيير المعيش المأزوم لكن هذا الطموح يصطدم بالقوَى المضادة لخير الإنسانية والمتمثلة في

المؤسسات القائمة كما حددتها الحكاية المسرحية .

- النظام الشرطوي : الشرطي رقم 1 ، الشرطي رقم 2 . رئيس الشرطة الذي قدمه لنا عبد المطيع بشكل كاريكاتوري يقول : «رئيس الشرطة بنفسه وشحمه ولحمه» ص 26 .
- السجن .
- الجهاز البيروقراطي المرموز له بالمستشارين والوزير .
- الجهاز الإعلامي : المرموز له بالمنادي .

إنها المؤسسات التي تزرع الخوف في النفوس ، ترغب ، ترهب ، إنها الصورة المتكررة في خطاب المسرحية والذي نقلته الشخوص الضعيفة اجتماعيا والمحاصرة نفسيا .

«عبد المطيع : ماذا جرَى يامرسي ؟
مرسي : لاشيء دعني من حديثك ... إذا رأتنا الشرطة ذهبنا إلى الجحيم» ص 22 .

هناك الدعوة إلى «الامتثال لأوامر السلطان» ص 39 .

وهناك الرقابة وضبط تحركات المواطن : «إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم» ص 22 .

وهناك المنع : «ممنوع الضحك بامر من السلطان» ص 50 .

وهناك الاختطافات : «لو رأوك لقبضوا عليك» ص 22 .

وهناك الضحية عبد المطيع : «قبضوا عليه ... على عبد المطيع وحماره» ص 41 .

وهناك المحاكمة : «حكموا عليه بخمسين جلدة كل صباح وكل

مساء ولمدة أسبوع» ص 43 .

إن هذا التناقض الذي يعيشه عالم عبد المطيع داخل عالم سلطوي نابع من التباين الايديولوجي والنفسي لشخوص المسرحية وهو تناقض يستفيد منه الطرف الآخر المتحكم في هذه المؤسسات وأدواتها «قنصوه الغوري» إنه العالم القائم على النهب والابتزاز والرشوة وفرض الضرائب والتهميش وإلغاء عالم الفقراء لتحلّ محلّه المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقاب من أجل مصلحتها .

«رئيس الشرطة : كم فدانا تملك ؟
عبد المطيع : «يضحك» لاشيء .
رئيس الشرطة : إذا كيف تعيش ؟
عبد المطيع : أجير ، أنا فلاح أجير» ص 39 .

إن البطل الناطق باسم المقهورين المهمشين في مجتمع اقطاعي يتعرض كل يوم للاذلال والقهر والعسف ، إنه الشخصية التي تتكاثف حولها كل خطوط المأساة ، ويكفي أنه أصبح شريكا لحماره في كثير من الصفات : الجوع ، الإذلال ، السجن ، الضرب ، العذاب .

«عبد المطيع : حماري ياسيدنا منذ أمس لم يأكل .
حمـد : أتعذب الحيوان ؟
عبد المطيع : لماذا تحزن على الحيوان والانسان في كل لحظة يموت . من المسؤول عنه ؟ إذا كان الحيوان جائعا فما رأيك في الانسان الجائع» ص 23 .

عبد المطيع : «فأنا فقير والفقراء كثيرون» .

...

«عبد المطيع : اسمعني أنت ، نريد طعاما ، زوجتي تشاجرت معي لمدة يومين ، نريد طعاما للأولاد وللحمار ، أتفهم»
ص 23 .

وهذا ما يجعل هذه التجربة جزءا من واقع الفقراء مثله «أنا فقير والفقراء كثيرون» انه يقدم لنا وجوده داخل العلاقات المتوترة مع الزوجة ، والشرطة والواقع الذي هو هويته ووجهه الحقيقي . فالمرأة عنده وعاء لانجاب الأطفال الذين يصبحون بكثرتهم يحاصرونه بأفواههم المفتوحة ومرضهم المتناسل ، وجهلهم وأميتهم الموروثة .

إن عبد المطيع كأب لا يتحكم في مصيره ولا يملك لواقعه تغييرا ، ورغم ذلك فهو يحاول التعرف أكثر وبكل تفصيل عن أسباب الأزمة لكن عندما يكثر من طرح الأسئلة والاستهزاء من الشرطة يصبح محاصرا بالمؤسسات القمعية ومن هنا يأتي سبب تحول حياته التي مرت في زمن المسرحية بمرحلتين اثنتين :

1) مرحلة طرح الأسئلة وتأسيس وعي جديد في وجدان المتلقي / الجمهور لندرك الأسباب التي خلقت منه بطلا مأساويا .

2) مرحلة الغيبوبة التي أدخل فيها مضطرا نتيجة تعرضه للاستنطاق والضرب والاعتقال والإهانة وهو ما نقله لنا الحوار الذي تضمنه الفصل الثاني بكل المشاهد التي كانت تكونه..

«الشيخ محمد : يابني الرجل في غيبوبة ...» ص 68
«أم بثينة : العم عبد المطيع مسكين في غيبوبة» ص 55
«أم بثينة : أبوك في غيبوبة» ص 54 .
«فاطمة : لا تخافي فزوجك في غيبوبة لن يفيق بسهولة» ص 55 .

«العجوز : الرجل في غيبوبة نفسية منك» ص 55 .

إن الخلل على هذا الأساس ليس في عبد المطيع وإنما هو خلل يكمن في الأجهزة المتحكمة في سير الأمور وهذا ما رصدته لنا المسرحية عبر سيرورة الأحداث ، فالمرض الذي ألم بـ «قنصوه الغوري» هو علة فسيولوجية مرتبطة بالذات وبكينونة هذه الذات في التاريخ فمرض العين جعل هذا الحاكم لا يعير اهتماما بالفئات المحرومة من الحرية والدواء والتعليم لكنه يعطي الأهمية لنفسه لتثبيت أنانيته بضرب أبسط الحقوق الانسانية ومصادرة كل فعل معارض له.انه المتحكم الغائب الذي يجري ذكره على لسان الشخوص ، إنه الشبح المخيف ذو العاهة التي فصلته عن عالمه فأبعدته عن واقع الفقراء والمحرومين . وفقدانه حاسة البصر ، يعني أنه في ديجور معنوي يريد تصييره نورا في أعين عبد المطيع وأهل القرية بالقوة . ان ايديولوجيا الحاكم تسعَى إلى أن تخلق لنفسها ظاهرة ملفتة للنظر ، ومحورا يدور في فلكه الاخرون انه زمن الدكتاتوريات التي تكرس عبادة الشخصية في غياب الحوار والديمقراطية والعدالة .

من هنا يصبح اللونان «الأبيض والأسود» علامة دالة على مزاجية «قنصوه الغوري» الخاضع لأهوائه ونزواته ، فهو يريد تلوين الآخرين بما يشعر به هو دون معرفة حاجة هذا الآخر ، إنه نوع من «الحلولية» التي يريد أن يحققها بالسجون ومخافر الشرطة والخطب والأوامر ليصبح الحاكم المطاع في مقابل اسم البطل عبد المطيع الذي يجب أن ينحني ويسالم ويهادن ويتكيف مع الموجود ويرتدي اللباس الأسود في حالة الحزن والأبيض في حالة الفرح ليشارك حاكمه همه وأفراحه وأتراحه لكن عبد المطيع الرمز كان يمثل استثناء وخروجا عن الأوامر كفلاح فقير طيب لا يبحث إلا عما يحقق به انسانيته .

«الراوي : كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو .
الجوقة نامت القاهرة على كتفيه مثقلة بالأعباء .
الراوي : نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته .
الجوقة : حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على الطير في الأحلام .
الراوي : قال بعضهم إنها الهجرة .
الجوقة : وقال بعضهم إنها الحرية .
الراوي : وكان في نظر البعض خيرا .
الجوقة : وفي نظر البعض شرا .
الراوي : كان يكره الاهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنها رمز العبودية .
الجوقة : كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني ... مدنس بين أصابع المهانة .
الجوقة : لم يحلم بالملابس الحريرية ولم يعرف لماذا كان يدور بالمدينة
الراوي : لم يعلم ماذا يدور حوله» ص 31 ، 32 .

لقد كان الواقع البوصلة الحقيقية التي أعطت المسرحية منحى نقديا لاذعا صاغ تجربته من رفض المغالطات التي يقوي فيها فن صناعة الوهم أو فبركة القرارات ومصادرة لحظة الفرح الحقيقية ليحل محلها الاحتفال المزيف ، والنفاق الاجتماعي والتغيير البراني من خلال مظاهر اعلان «الدولة» عن نفسها ، فالمواطن لا يهم ... ولا تهم وضعيته ... هكذا يأتي «الفورمان الأول آمرا الناس بالدخول في الحداد والحزن لمشاركة قنصوه الغوري حالاته المرضية الخاصة .

يقول المنادي : «يأهل المدينة الظافرة فورمان فورمان من سيدنا

الوزير إلى الشعب العظيم «يفتح انورقة» باسم الله والحمد لله ، والحاضر يبلغ الغائب ، سيدنا السلطان مريض ... شفاه وعفاه وباسم السلطان نعلن الحداد في البلاد ، ترتدي كل البلاد الملابس السوداء ، ولا يرتدي أحد أي زي آخر فالرجال والأطفال والنساء كلهم يرتدون ملابس سوداء ، ويمنع أولا الاحتفال بالختان ، ثانيا الاحتفال بالعرس أو بأي احتفال إلى حين شفاء السلطان ويصلي الجميع ركعتين بعد كل صلاة طالبين من الله الشفاء لعين السلطان قنصوه الغوري ... عاش السلطان ومن يخالف الأوامر يتعرض لعقاب سيدنا الوزير الرجل الطيب الرجل الكريم الحكيم وما على الرسول إلا البلاغ فرمان فرمان ...» ص 34 — 35 .

هذا البيان يؤكد الخلل ويعكسه ، وينقل لنا الايديولوجيا التي تحدد نوعية العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، بين الآمر والمأمور إلا أن عبد المطيع يبقَى الوحيد المتفرد بموقفه لأن تغيير الثياب عنده لا يغير من واقع الانسان شيئاً لهذا يطالب عبد المطيع بأسلوب ساخرٍ من رئيس الشرطة بأن يأخذ ثوبه الممزق لتظهر حقيقة واقعه عارية .

«رئيس الشرطة : (يشير إلى ثوب عبد المطيع المهلهل الأبيض) هذا الثوب يعجبني .

عبد المطيع : معقول .

رئيس الشرطة : والله .

عبد المطيع : يارجل انه ممزق .

رئيس الشرطة : (يضحك بتمثيل) والله يعجبني .

عبد المطيع : ثوبي هذا يعجبك وأنت رئيس الشرطة ؟

رئيس الشرطة : نعـم .

عبد المطيع : إذا تعالى نتبادل الملابس أنت ترتدي ملابسي وأنا
أرتدي ملابسك «يبدأ في خلع ملابسه» .
رئيس الشرطة : قف ياأبله لا تتحرك «بصوت خشن غاضب» ص
. 36

وهذه السخرية اللاذعة هي التي قادت البطل إلى السجن ، عقابا له عن تمرده ، وخروجه عن الطاعة وهو ما جعله يكتسب قيمة وبطولة اتخذت تأويلات كثيرة لدَى مجموعة من الرجال الذين لم تعط لهم أسماء محددة ليظلوا خاضعين للقراءة المتعددة :

«رجل 1 : يقال ان عبد المطيع كان زعيما لحركة المناهضة .
رجل 2 : يقال انه ارتدَى الملابس البيضاء عنادا في السلطان» ص
. 51

إن المسألة التي تبقَى ملفتة للنظر في تطور الأحداث هو صدور البيان الثاني الذي يعلن شفاء السلطان ويدعو الناس مرة أخرى إلى تغيير اللون الأسود بالأبيض ، واعلان الفرحة ومظاهر الزينة في القرية ... ومرة أخرى يبقَى عبد المطيع حاملا ورم المدينة في قلبه ، يرينا الأشياء والعلائق من جوانبها المتناقضة والغامضة وهو مشدود إلى الرؤية الكلية للنص وهي رفض سيادة الهجانة والاضطهاد منتقدا السلطة الحاضرة من خلال الخطب والأوامر رافضا القيام بمهمة القاضي وهو ما نجد له ضلالا في موقف الراوي والجوقة .

لقد ظل الراوي والجوقة يخضعان بعض جوانب الحكاية للسرد والاخبار لأنهما جزء من كل وطرف في القضية المطروحة .

«الراوي : أين المصابيح يارجال لهذا الرجل ؟
المصابيح مفقودة .

خارج القصر، الأبواب والنوافذ مغلوقة.
هذه السكة أمامكم.
إنه النفاق ... لم يدر أنّ الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء، من يحمل هموم عبد المطيع النجمة ...
البحر ... السيف ... الزهور ... الجو.

الجوقة : كل الأيام مطعونة
الشريف فينا مطعون.
ينزف ... والأصحاب والرفاق يطلقون عليه الضحكات.
هذا زمن رديء.
هذا زمن الجنون.
أين التاريخ لينزل من عليائه ليرَى الشوارع ليرَى ما يفعل بالشعوب ...» ص 59.

إن جملة «الشريف فينا مطعون» تجعل البعد السياسي والاجتماعي لحكاية عبد المطيع لا تستثني الجوقة من كونها ضحية الزمن الرديء الذي تحدثت عنه المسرحية.

لقد بنين السيد حافظ هذه الحكاية / المسرحية كالتالي :

- **الفصل الأول** : وفيه رصد واقع الفئات المحرومة.
- **الفصل الثاني** : ويتكون من مجموعة من المشاهد التي يربط بينها وبين الفصل الأول الحكي الذي يقوم به الراوي والجوقة والبطل عبد المطيع الرافض للانقياد وراء اغراء السلطان بتنصيبه قاض للقرية يقول : «لا ياسيدي أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة ... أنا أريد أن أكون من العراة ...» ص 61.

إن حكاية عبد المطيع كنص أدبي له مقوماته الداخلية وخصائصه

الجمالية يسعَى إلى تمرير مجموعة من الحالات الانسانية إلى المشاهد بل إحالته على الخارج الذي أفرزها وهو ما جعلها شهادة ادانة تؤرخ لنفسها بتاريخ كتابتها «79 ـ 81» وهي مرحلة حاسمة من تاريخ مصر .

عبد العزيز السريّع
وتأصيل المسرح في الكويت
من خلال مسرحية «ضاع الديك»

مدخل نحو اكتساب الهوية :

يظل الطابع العام الذي يميز توجه المسرح العربي ، هو اعطاؤه الهوية التي تكسبه شرعيته ، وانتماءه إلى البيئة العربية ، والواقع العربي ، من خلال منظور ورؤى تستمد قوتها من الجذور القائمة في العلاقات الاجتماعية ، لكي يصبح المضمون في الفن مرتبطاً بنظرة الفنان إلى العالم في ضوء مثل عليا اجتماعية وجمالية معينة .

وعندما نرجع إلى واقع المسرح العربي ، لنحدد المضامين الفكرية والقضايا المطروحة في دلالته ، فالضرورة تفرض علينا تعرية جانب سلبي بدأ يفرض نفسه ، ويعمق وجوده ، في مسار العملية الانتاجية ، وهو الترف الفكري الثقافي الذي يبقي العقول في حالة من حالات الكسل الممتع ، حيث يصبح مجرد التفكير اجهاداً لا معنًى له ، هذا الجانب السلبي تمثل في الطابع الهزلي الرخيص ، الذي أفرغ جوهر المسرح من كل مضمون طموح إلى تأسيس مسرح عربي ، بل وهمش كل الصراعات التي تعمق البحث ، وتنقب عن النظرية المحددة لعلاقة هذا الفن بالأصعدة النفسية والاجتماعية والفكرية للإنسان العربي .

إن هذا الوجه الذي طغَى على المسرح العربي نتيجة الدعم والسند الذي يلقاه من طرف الإيديولوجية المهيمنة وعلم الجمال البورجوازي المستورد جعله يعادي ممارسة الفن الواقعي، ويثبط من قوة النضال الهادف إلى تطوير الابداع الفني في الطريق الواقعي ، وينفي الأهمية الاجتماعية للمسرح الهزلي على أنه ـ في الفن ـ انعكاس للهزلي في الحياة .

وهذا ما جعل العثور على الهزلي بمفهومه البورجوازي أمراً يسيراً لأنه «فن» الهدوء والكسل الفكري ، ومغازلة الواقع لدغدغة عواطف الجمهور حتَّى لا يطرح بشكل حاد وعميق مسألة الوعي الاجتماعي والسياسي عند الإنسان البسيط .

ولكن حتَّى نخرج من هذا التعميم لابد من البحث عن البديل الموضوعي ، وعن النماذج الجادة التي عملت على تأصيل المسرح العربي وعن الأعمال التي ارتبطت بالحقل الاجتماعي، والنضال من أجل انجاز عملية التحرر من القوالب الجاهزة، والمواضيع المستهلكة، والتحرر الوطني المتعدد الأبعاد. من هذه النماذج نجد في الكويت الكاتب المعروف «**عبد العزيز السريّع**» الذي يعتبر من أهم الدعائم التي يقف عليها المسرح في الكويت ، بعد أن أعطَى لأعماله هويتها العربية ، وأخرجها من العزلة لتخوض معركة الدفاع عن الانتماء التاريخي للأمة العربية ، من خلال كتاباته التي تحدث عنها الدكتور سليمان الشطي في مقدمة مسرحية .. ضاع الديك .. مشيراً إلى عدد من المسرحيات أهمها :

ـ الأسرة الضائعة 1963 .
ـ الجوع : 1964 .

– عنده شهادة : 1965 .
– لمن القرار الأخير : 1968 .
– ضاع الديك : 1972 .

وعلى هامش القائمة السابقة ندخل – يقول الدكتور سليمان الشطي – ، بعض التعديلات فنقول : ان «الأسرة الضائعة» أعيدت صياغتها وقدمت مرة أخرى سنة 1970 ، تحت عنوان «فلوس ونفوس» وقدمت «لمن القرار الأخير» بوجه جديد في «الدرجة الرابعة» 1971 .. واشترك مع زميل دربه المرحوم صقر الرشود في كتابة ثلاث مسرحيات ، هي :

– 1 ، 2 ، 3 ، 4 ... بم (1971) .
– شياطين ليلة الجمعة (1973) .
– بحمدون المحطة (1974)[1] .

ان عبد العزيز السريع يريد احلال التجربة محلها في الحياة والحقيقة والواقع ، كما تمثلها الشخصيات في الأبعاد النفسية والاجتماعية ، طامحاً إلى رصد العلاقات بين أبطاله والوسط المحيط بهم بأسلوب يقر بوجود فارق بين مفهوم التطور ، ومفهوم التقدم منطلقاً من التساؤل حول الماضي وعلاقته بالحاضر وتوجهه نحو المستقبل .

وقد كانت مسرحية «ضاع الديك» التي كتبت عام 1971 ، وكانت ضمن برنامج مسرح الخليج العربي للموسم المسرحي 71 – 72 من الأعمال الهامة التي أخرجها المرحوم صقر الرشود والتي تطرح بالحاح وعمق هذا التساؤل ، وتعبر عن المرحلة التي كتبت فيها أبعاد التجربة الكتابية في المسرحية .

---

(1) مسرحية «ضاع الديك» مقدمة الدكتور سليمان الشطي ص 16 – 17 .

أبعاد التجربة الكتابية في المسرح :

تعتبر مسرحية «ضاع الديك» من أدب الواقع الحي ، والفن المنخرط في عملية تعميق الواقع في الابداع وتجسيده في معانيه الانسانية وجوانبه النفسية . فجمالها لم يأت من تصوير الخير والخيرين ، أو من تقديم شخصيات تثير الدهشة أو الاعجاب ، أو تمثل البطولة في معناها العام ، وإنما جاء من تجاوز النظرة القديمة التي كانت سائدة في الكتابة المسرحية قبله. لبناء مسرحية تمثّل اتجاهاً فكرياً وفلسفياً للحركة المسرحية في الكويت ، لأنها بداية التركيز على قضايا «الإنسان المعاصر» انسان الطبقة المتوسطة دراسة هذا الإنسان وتحليله نفسياً ودراسة سلوكه ودوافعه وعقائده وروحانياته ، صراعه مع بيئته ومع القوَى الأخرى المحيطة به .

إن الخطوة الأولى التي تفرض نفسها ـ علينا ـ بعد قراءة المسرحية قراءة متأنية متمهلة للغاية هو تقديم مفهوم هيكلي متلاحم لإحدَى البنيات الأساسية المكونة للعمل وهي كالتالي :

1 ـ أسرة يعقوب العالي تعيش حياتها الخاصة ، فهي منعزلة عن كل ما يجري في الخارج من تطور وتقدم .

2 ـ يوسف «الانجليزي» ابن يعقوب من امرأة هندية تربى وعاش في انجلترا ، سيقدم عند أبيه ، لكن قدومه سيضع الأسرة أمام امتحان عسير ، وظروف محرجة ، وواقع جديد سيخلق خللا في العلاقات السائدة ، بل وفي المنظور الفكري ، المسيطر .. ومن ثم تطرح الأسئلة حول قبول يوسف أو رفضه ، الانصياع للواقع أو تغييره .

3 ـ يوسف يمثل النافذة التي نطل منها على حضارة بلده.هذه الحضارة التي انتقلت إلى هذه الأسرة فدفعت بالأب إلى محاولة اعطائها

الجنسية «الكويتية» . إنها كشكل مستورد لها مضمونها تطرح اشكالية الانتماء إلى هذا المجتمع كما عبرت عنه مواقف الأب .

4 ــ التصادم بين حضارة شرقية وأخرى غربية ستطرح الصراع على المستويات التالية :

ــ لباس عربي يقابله آخر غربي .
ــ لغة عربية تقابلها لغة انجليزية .
ــ حضارة عربية مسلمة تقابلها حضارة غربية مسيحية ذات قناعات فكرية ومرتكزات تاريخية وخلفيات إيديولوجية خاصة .

5 ــ محاولة إيجاد نقط الالتقاء بين يوسف وسارة «سوسو» بنت أبو عبد الله الرجل الثري . لكن هذا سيكون سبب المأساة .

إن تعاملنا مع النص المسرحي بوصفه بناء ينشأ تبريره من داخله ، وبوصفه بناء يحتوي على عناصر مرتبطة بالواقع يجعل دراسته تبدأ من نقطة البداية ، من مرحلة كان يعيش فيها أبطال المسرحية حياتهم فتتلاقَى الأزمنة المتباعدة جنباً إلى جنب . وتصطرع العقليات مما يعطيها قيمة جمالية تنطوي على تطابق عضوي بين كل عناصر الشكل والمضمون الذي يعكس حقيقة الحياة .

فالقضية المحورية التي تدور حولها المسرحية ترتكز على التساؤل بطريقة غير مباشرة حول تعقد العملية التطورية في المجتمع .

أين يقع التغيير بشكل جوهري ، هل على البنية الاجتماعية ؟ أم على الوظائف ؟ أم على الأدوار ؟ على القيم أم على العلاقات ؟ أم على الجانب اللامادي ؟ وهذا ما حاولت الأحداث بلورته ، وتقديمه من خلال الأسلوب الهزلي الذي حدد البناء الداخلي للمسرحية .

عندما نتحدث عن الجانب الهزلي نقول إنه كان ذا قيمة ملحوظة لأنه كان متصفاً بسمات درامية وعلى الأخص سمات مأساوية. كانت تتناسب وأكثر تناقضات الحياة الاجتماعية المتمثلة في الشخصيات وصداماتها وهي في معظمها تناقضات يتعذر حلها.

ان المأساوي والهزلي مقولتان جماليتان متناقضتان ومرتبطتان في الوقت نفسه، تعكسان تناقضات الواقع نفسه المتنوعة من حيث بلورة رؤية تخص العالم الذي تحيا فيه شخوص المسرحية والتي ظهر تناقضها في :

1 — الصراع بين رغبات وآمال ومشاعر الأب والأم، وبين جحيم الواقع الأسري القاسي الذي استحالت فيه الشخصيات إلى صنوف من الوعي الفردي ينعكس صداه في البعد النفسي للأب الذي كان موقفه من يوسف مظهراً من مظاهر موقفه العقلي وموقفه الكياني العام.

(الأب: أحنا عايلة معروفة — عندنا جيران — ما أحنا عايشين في جزيرة — لا يابوك كأنك متعلم على طباع خوالك — اطباعهم ما تمشي عندنا)[2]

2 — يظهر لنا يوسف بمظهر العابث المستبد، اما استبداده فيبدو في رفض التكيف مع واقع أبيه، أولاً، ثم رفض الزواج من سوسو — ثانيا، أما عبثه فيظهر في حياة المجون عن عادة واقتناع حيث أن سلوكه لا ينمّ عن احتشام وحياء.

«شريفة : يدخل بنات غريبات في بيتنا ؟
الأب : (ينهض) شنهو ؟

(2) مسرحية «ضاع الديك» ص 106.

شريفة : خلف الله عليك — وينك فيه ؟
الأب : أي بنات ؟
شريفة : أول أمس دخل البيت ومعاه وحدة ما أدري من وين جابها .
الأب : تكلمي عدل .
شريفة : لا تاكلني ... أنا شغلي .
الأب : تقولين بنت — أي بنت ؟ من بنته ؟
شريفة : انكليزية مثله .. ويوم سألته عنها قال أنها تشتغل معاه في الأحمدي .
الأب : عجيب»[3]

ان عبد العزيز السريّع يدق ناقوس الخطر للمجتمع كي يحذره من خطر السقوط في تقليد الوجه السلبي للحضارة الغربية وقد كان رصد الأحداث وتحديد أبعادها يظهر ترابطها السببي ، ويبرز دوافع الأعمال التي يقوم بها المشاركون فيها وعن المناخ والوضع التاريخي الذي يعملون فيه متسائلين عن معنَى كل الأحددث من سؤال الماضي إلى سؤال المستقبل .

بين المقبول والمرفوض .

المسرحية ترصد العلاقة بين الشرق والغرب ، منذ بدأت خيوط الحدث الرئيسي تتجمع ، عن طريق التذكر عند الأب الذي كان — بطريقة غير مباشرة — الراوي الذي يسرد الوقائع والأحداث عن طريق الفلاش باك .

---

(3) مسرحية «ضاع الديك» ص 93 .

«الأب «كمن يفيق من حلم» — ايه ... تزوجتها يوم انحبسنا في الهند — البحر هاج والدنيا هاجت ... والحرب ما خلت أحد .. حتَّى أحنا اللي ما لنا شغل فيها ضرتنا» .

وهو إذ يلقي الأضواء على الجوانب الغامضة في سير المسرحية فإن هدفه هو ربط الفعل والحركة وتوجه الأحداث بخواص الشخصيات لقد كان يجيب على كل الأسئلة المطروحة من طرف فاطمة أو شريفة أو سالم .. اجابة تتساوَى واغناء الحدث الرئيسي بالصراع .

فاطمة : ليش راحت لندن ؟

الأب : أمها سلمك الله انجليزية وأبوها هندي توفي أبوها وسافرت مع أمها[4] .

ومن هنا اتضحت العلاقات أكثر ، كونها قائمة على نسق تضاد ثنائي ، يمثل الشرق طرفاً فيه (عائلة يعقوب العالي .. الأب) . وهو بحار كويتي قديم في الخامسة والستين من عمره ، وزوجته شريفة ، والأبناء سالم ، فاطمة ، علي ويمثل الغرب الطرف الآخر (يوسف) القادم من انجلترا وهو ابن الهندية طريزة من يعقوب العالي ، بحيث سيكون الشرق — حسب دلالات الحوارات — الطرف الموجب بأخلاقياته وعاداته وتقاليده ، والغرب (يوسف) الطرف السالب .

شريفة : (بغيظ) آه .. باختنق من الحرة .. الحين والوين طلع لنا ولدها لأبليسه .

فاطمة : أخوي يمه .. أخوي[5] .

---

(4) مسرحية «ضاع الديك» ص 42 .

(5) مسرحية «ضاع الديك» ص 46 .

لقد حاولت المسرحية أن تلمس موقف الأب وعلاقات الجماعة في ممارساتها ، وفي شبكة علاقاتها الشخصية ، والاجتماعية الواسعة مما جعل الشخصيات تتجاوب بخواصها مع الميراث الحضاري ، مع الأحداث ومع البيئة .

لهذا فكلما كان تفهم البيئة عميقاً ، كلما استطعنا أن نتعمق في فهم الشخصيات خصوصاً وأننا نتوق لمعرفة سر التحول في شخصية الأم المرتبط بالحفاظ على بناء الأسرة مرصوصاً والحفاظ على وفائها وارتباطها بواقعها . كذا التحول في شخصية الأب الذي دخل في صراع مع اثقال الماضي وعلاقاته الماضية القائمة على التذكر ، على المعاناة ، ومع الحاضر وما يمكن أن ينجم عنه من قلق يمكنه تفجير الأوضاع التي كانت تسير سيرها الطبيعي حتَّى قدوم يوسف . ان هدف هذا هو الكشف عن منطق الأحداث بطريقة الاحتمال والامكان حتَّى لا تبقى جوانب المسرحية تغوص في الظلام .

ومن هنا اعتمدت المسرحية على المفاجآت النابعة من طبيعة الأحداث فكانت لا تتناقض معها .

- قدوم يوسف .
- الادعاء بقدوم أمه .
- رحيله في النفس الأخير من المسرحية .

وهذه المفاجآت كانت تتساوق وشيء أساسي ومهم أعطَى للحبكة معنًى ومغزًى وحياة ، هو حضور شخصية الأب بفكره وتجاربه ، وانفعاله مع ابنته فاطمة التي تعتبر صدى عاطفته ، ولسان حاله بل مرآة نفسه التي يرَى فيها ماضيه وحاضره ، مما خلق مسرحية عميقة الأبعاد احكم فيها البناء الفني لواقع الصراع فاكتسبت الأبعاد النفسية

والاجتماعية عمقاً في الواقع المرتبط بالشخصيات فجعل الواقع يتراءى على حقيقته في المشاكلة بين «الأصيل» الأسرة كخلية للمجتمع وصورة مصغرة له .. و«الدخيل» يوسف كأخلاق وفكر مستورد . انه صراع بين القديم والحديث ، صراع بين المحافظة والتجديد .

أبو عبد الله : وبس ، هذا اللي مضايقك ..؟ يبه الدنيا انقلبت علامك أنت ؟

يوسف : (مبتسماً) أنا ما بعرف .

الأب : اسكت أنت

أبو عبد الله : (ضاحكاً) عسَى ما هو يوسف ؟

الأب : بلى والله ياخوك .. يوسف الله لا يوفقه

أبو عبد الله : زين ، هو نبتها .. هذا ما بنلام — رابي هناك بعيد — ومتعلم على أكلهم من صغر — حاله حالهم — ما يعرف الحلال من الحرام .. لكن موتك من اللي هنيه — يروح ست أشهر برا يرد لك متوضح — الحنك أعوج — والشعر ما أدري شلون صاير — والخنزير غير الخنزير .

يوسف : خنزير تمام ... كل ناس يأكل .

الأب : لا حول الله .. حرام ياولدي حرام زقوم .

يوسف : ليس هذا حرام

أبو عبد الله : الله ياولدي محرمه — الله حرمه .

يوسف : أنا ما يعرف — ما يسمع[6] .

---

(6) مسرحية «ضاع الديك» ص 37 .

المسرحية وصدمة الحضارة / يوسف .

على هذا الخط الفكري نجد في المسرحية مجموعة من الثنائيات الضدية تهيمن عليها ثنائية أساسية بين طرفين يمثل الأول الشرق والثاني الغرب ويمكن تحديد أوجه المشاكلة بين هذين الطرفين في :

الغرب — الشرق ثنائية مكانية .
مسلم — كافر دينية .
الأنثى — الذكر بيولوجية .

وتبقَى دلالات — الصراع مصبوغة بصبغتها الدينية لأنها تتكئ على منظور ديني يحدد الزاوية التي يرَى منها الأب ما هو كائن .

الأب : (وحيداً) إنا لله وإنا إليه راجعون .. الحين .. أنا اللي صرت أعرج وصرت ما أفتهم .. بهيمة .. الشكوَى لله — أنا منين جاتني ها لبلوة — هذي والله مشكلة[7]

ان الصراع الحضاري يأخذ أبعاداً ومستويات عنيفة ، والحضارة التي أرادت أن تبسط نفوذها على فكر شخوص المسرحية تعتبر غريبة المنشأ وتقليد منشآتها لا يعد مشاركة في اثرائها ، وحتَّى استيعاب منطقها العضوي لا يضمن حسن الإفادة منها ، وبالتالي لا يضمن الابداع والأصالة والتقدم في نطاق معطياتها .

سارة : يقولون — انكليزي — بحت عيونه زرق .
فاطمة : لا — عيونه مثل عيوني وعيونك .. يوسف أخوي — وولد عمك .
سارة : ودي أشوفه .

(7) مسرحية «ضاع الديك» ص 65 — 66 .

فاطمة : لو تقعدين تشوفينه[8]

فيوسف هذا الذي يمثل الانقلاب الحضاري الغربي يقدم وجهاً من وجوه هذا الانقلاب بالتفاوت في إيجابياته وسلبياته ، تاركاً السؤال معلقاً في المسرحية هل سيكون حضوره سبباً في التبدل أو التطور والانتقال لما هو أحسن أو أسوأ ؟

إنه يمثل وجه الانقلاب في الإيقاع الحضاري الغربي ، وفي البنَى التكوينية لمختلف قطاعات الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لمجتمعه الذي تربَّى فيه ، ويبقَى يوسف كجزء من هذه الحضارة يشكل الخطر الكبير على خصوصية الحضارة العربية التي تمثلها الأسرة المحافظة .

(شريفة : يوسف الله يهديه .. اطباعه غريبة .
الأب : ردينا ..
شريفة : أنت على بالك أنا أكرهه والله ما كرهته .. ولد لنا وأخو عيالنا لكن ..
الأب : شلكن بعد ؟
شريفة : طباعه ما هي مثل طباعنا .
الأب : معلوم .. تبنه لصير مثلنا ؟
شريفة : لازم مادام يعيش معانا . لازم يصير حاله حالنا .. أنت أبوه ولازم تنصحه)[9] .

وتأسيساً على ما سبق يمكن أن نحدد موقف الأب من يوسف . فالصراع لا يكمن في المواجهة بينهما ، ولا يكمن في الاختلاف بين الأنا العمرية التي تسعَى للتحرر ، بعدما أفاقت على الواقع الذي أصبح

(8) مسرحية «ضاع الديك» ص 73 .
(9) مسرحية «ضاع الديك» ص 83 .

مقبرة آمال الماضي ، وبين الأب الاجتماعي المقيد ، بل في الأمور التي تشابكت وتعددت لتجعل التعايش بينهما مستحيلاً .

الأب : (يهز رأسه بمرارة) أنا أقول لك .. بس لا تقول ليش .. شوف .. إذا أنت ما تقدر تمشي على طريقتنا اتركنا .
يوسف : (حائراً) .. نعم ؟[10] .

فالأب يصاب بصدمة وله صاعق من جراء حضور يوسف وما ولده من سلوكات متنافية مع أخلاقيات أسرة هذا الأب الذي لم يقف موقف مواجهة عنيفة ، بقدر ما كان يبحث عن مواجهة فاصلة .

الأب : يابنتي ما يصلح لنا .. طباعه ما تصلح لنا ، ولا تمشي مع عاداتنا وأطباعنا ... غير .. غير .. أنت ما تفهمين[11] .

وهذا ما يطرح سؤالاً يتعلق بالسبب الذي جعل يعقوب العالي يفكر في تكوين أسرة في الماضي ، وأصبح في الحاضر لا يؤمن بمقوماتها لأنها تتطابق وخصوصيات مجتمعه ؟ أو أنها مقوماتها ذات الطبيعة الاحباطية جعلته يتبرأ في الأخير من يوسف ؟ الجواب نجده في هذا الحوار بين يوسف وأبيه :

يوسف : شنهو بابا ..
الأب : لا تقول بابا وأنا ماني أبوك[12]

والسبب هو أن العنف الجنسي كان عند يوسف يشغل مكان الحب فيتحول الحب الجنسي إلى رمز للصراع ، حيث لا يتحقق الالتحام إلا

---

(10) مسرحية «ضاع الديك» ص 107 .
(11) مسرحية «ضاع الديك» ص 109 .
(12) مسرحية «ضاع الديك» ص 140 .

بالدمار وانحراف النسق الاجتماعي الذي خلق المأساة داخل الأسرة .

فاطمة : تعالى يايوسف ... تعال الله يهديك .. ذبحتنا يايوسف[13] .

ويبقَى سالم متعلقاً بسارة تعلقاً أساسه الرغبة وصدق الشعور بعكس حب يوسف القائم على الأنانية والنفعية ، والذي يصبح عنده أداة خداع يحقق غاياته الفردية فيصبح خالياً من المعاني الانسانية لتذهب ضحيته سارة المنتمية إلى عائلة بورجوازية .

الجدلية الاجتماعية حركة أم سكون ؟

إن أبطال مسرحية «ضاع الديك» من الناس الذين وضعهم سوء الحظ ، أو قلة التبصر في مواقف حرجة ومؤلمة ، فنزاهتهم وفضائلهم تتوق إلى الانتصار على العقبات وهو التخلص من الهامشية الحضارية ، والحفاظ على الوجود والصراع من أجل البقاء ، إنها الأطروحة الشكسبيرية التي يتردد صداها في المسرحية (أن تكون أولا، فتلك هي المسألة) خصوصاً وأن هذا العصر تحمل تحديات وأثقال وعواصف داخل الجماعة وخارجها يجب فيها خلق نضال قوي من أجل أهداف تقدمية .

من هذا المنظور ـ يفقد مفهوم الخصوصية طابعه المحوري بعد سفر يوسف ليؤكد أن التغاير المجتمعي والفكري خاضع لقوانين تاريخية واجتماعية محددة بشروط موضوعية وليس قفزة تعتمد على الصدفة ، أو على العشوائية واللا ارادة . لهذا فانعكاس الواقع في مضمون المسرحية ليس فعلاً ميتاً كما الانعكاس في المرآة بل عملية معقدة تضمنت نشاط عبد العزيز السريع الفنان ، وشخصيته التي تتراءى من خلال النسيم

(13) مسرحية «ضاع الديك» ص 123 .

الفني والفكري لمسرحية ضاع الديك التي تمثل جانباً مهماً من جوانب عطاءات المسرح الكويتي ، يتمثل في نقد الماضي عند الأب الذي يعتبره مصدر الحق وبأن الابتعاد عنه أو التوجه إلى سواه زيغ وضلال ، وهذا أعطى لموقف الأب أوجهاً متباينة تتأرجح بين الأخلاقي والديني والذاتي أحياناً فالأوصاف التي اضفاها على يوسف كانت أكبر دليل على الحالة الشعورية التي كان يعيشها في توتر ملحوظ (زنديق ـ سفيه ـ الكلب ـ الحيوان) .

إن المسرحية ـ في الأخير ـ تبقَى ذات معنًى اجتماعي بالضرورة فهي دراما شعبية تصور جانباً من حياة مجتمع يعاني مخاض الولادة الجديدة ، ويرفض الولادة الاصطناعية ، وقد كانت لهجة وأسلوب المسرحية الشهادة البليغة على حساسية العصر ، وعلى اندفاعه،واحداثها تكشف عن نفسية العصر وكان استعمال الشخصية الثانوية (الخادمة مثلاً) كعنصر تغذية ، يساهم في ابراز التناقض بأسلوب هزلي ، لأن الحدث الرئيسي ، ليس منفرداً ، بل إنه يرتكز على عدة أحداث أخرى .

ان للأدب علاقة اجتماعية ، وكل ما هو اجتماعي يخضع لقانون الصراع الاجتماعي ، وقد كان من الضروري أن يدخل المسرح الكويتي دائرة الصراع ليبحث عن أشكال جديدة تتضمن التجاوز والتجديد ، وهذا ما لمسناه في مسرحية «ضاع الديك» لعبد العزيز السريّع .

أزمة الوعي في المسرح المغربي

سأحاول أن أنطلق في تحليلي لأزمة الوعي في المسرح المغربي من اشكالية المسرح ، وارتباطاته بالبنية الثقافية المغربية خصوصا وأن اشكالية المسرح المغربي تبقَى مطروحة بأزمتها وجزرها في بنية الثقافة المغربية وذلك نتيجة التهميش المقصود الذي يريد أن يجعل الابداعات الفنية نوعا من الترف الفكري ، ويجعل الحركة والجدل هدوءا مشلولا بعوامل التمييع الفكري الذي يضرب كل مقومات العمل الجاد الذي يريد الانخراط في الواقع بوعي متفتح ملتزم .

ان أفراد المجتمع يرتبطون بوثاق متين . هو الثقافة ولولاها لما وجدنا سلوكا وتصرفات وأفكارا وعقائد وعادات وقيما ومعايير واتجاهات وقوانين وفنونا وأهدافا مشتركة . إن الثقافة تنطوي على المركب الذي يشتمل على هذه العناصر كلها والتي يكتسبها الناس في المجتمع نتيجة لاتصالات فردية كانت أم جماهيرية .

إلا أن ربط الثقافة بالمعطيات المادية يجعلني أتحدث عن هيمنة الثقافة الإقطاعية من جهة ، والرأسمالية من جهة أخرى ، ذلك أن هاتين التشكيلتين لازالتا تمارسان هيمنتهما وتوجيهها لكثير من الأدباء وذلك انطلاقا من امتيازاتهما ومواقعهما الطبقية . والهدف من كل هذا هو مناهضة الثقافة الجديدة والأفكار الجديدة التي تحاول الحد من حركة التسلط ومن التبعية ، هذه الهيمنة تحاول الحد من حركة التاريخ

للحفاظ على استمرارية تسلطها وذلك اتكاء على الأفكار الماضوية لتدعيم وجودها أولا ومجابهة الكيفية بالكمية ثانية.

وما يؤكد ذلك «هو أن أكبر صناعة تحظَى بنصيب الأسد من الدخل القومي لدول العالم، وخاصة الدول (المتقدمة) صناعيا هي صناعة الثقافة في الاعلام ووسائل الترفيه الثقافية والطباعة والنشر والمؤسسات التعليمية والهدف من كل هذا هو تثبيت استمرارية العلاقات الطبقية الاستغلالية الظالمة ونظم الحكم السلطوية».

لقد أخذت «الثقافة» تدخل مسرح التاريخ البشري حينما دخل هذا التاريخ مرحلة جديدة من تطوره نشأ فيها التعارض بين العمل العضلي اليدوي والعمل الفكري الذهني أي حينما وجد مجتمع اختصت فيه مجموعة من الناس بتخطيط أمورها السياسية والاقتصادية والثقافية. ومجموعة أخرى اختصت بالانتاج العضلي المادي، وتولد عن هذا التقسيم على مستوَى «الدول» ربط صناعة الثقافة بالمؤسسات الاحتكارية الكبرَى والشركات الرأسمالية العملاقة حتَّى تكتمل السيطرة الرأسمالية التامة على المؤسسات الثقافية. فيتولد نتيجة ذلك الاضطهاد ويصبح ممارسا على: الطفل، والمرأة، والفقير، والمثقف الملتزم بالقضايا الجوهرية التي تعتبر محور الصراع وغايته.

وإذا ما رجعنا إلى الظروف التاريخية التي مر بها المغرب، فسنجد أن فترة ما بين 1912 ـ 1956م ما بين فرض الحماية والاستقلال. كانت تمثل مسألة «الاستعمار» الذي هو أعلى وآخر الحلقات في التطور الرأسمالي، حيث أرادت فرنسا ـ وباقي الدول الاحتكارية ـ فرض خريطة جديدة للعالم يكون لها فيها اليد الطولى لكبح مطامح «البلدان النامية» في الاستقلال السياسي والاقتصادي والفكري.

وحاولت خلق تبعية على المستويين السياسي والفكري والفني كذلك ، وبما أننا نتحدث عن المسرح كشكل من أشكال الوعي التاريخي ـ فإن استيراد الثقافة ـ كباقي المواد الاستهلاكية الأخرى ـ كان في إطار الحركة الاستعمارية التي نقلت إلينا الثقافة الفرنسية التي تعتبر غريبة عن تربتنا وعقليتنا وأفكارنا وطموحاتنا وحاولت تدعيمها انطلاقا من مواقعها الطبقية لافراغ المسرح ـ المغربي ـ من وعيه والتزامه .

إن غلاة الرجعيين وبعض أذناب الاستعمار بعد عام 1956م كانوا يخطئون في مسألة السلطة السياسية فهم لا يفهمون الخصائص التاريخية لهذه المرحلة الجديدة كما لا يعترفون بثقافة الجماهير الديموقراطية الجديدة ، لقد كانت نقطة انطلاقهم هي الطغيان البورجوازي الثقافي ومن هنالك بدأت الانطلاقة خاطئة وبدأ الوعي مزيفا عند بعض الذين عملوا في حقل «الابداع» المسرحي وبدأ الوعي الصحيح المتمثل في العطاءات الفنية في القصة والشعر والمسرح والسينما ، يتعرض للضرب ، ومحاولة افراغه من محتواه لجعل الساحة تابعة فكريا لما هو كائن وموروث ، بل والحفاظ عليه . وهذا ما جعل الساحة الأدبية تعرف تصنيفات كثيرة تميل ما بين نزعة التذبذب الفكري ـ تارة ـ وما بين النزعة الانتهازية تارة أخرى .

وحتَّى تكون النظرة أكثر عمقا وشمولية ، فنحن نعرف ـ وبنظرة قومية ـ أن الأمة العربية تجتاز امتحانا عسيرا يتمثل في مواجهة السياسات الاستسلامية ـ من جهة ـ والهيمنة الخارجية ، والتبعية الفكرية للثقافة الليبرالية والاستعمار الثقافي الذي يريد اشعار الشعب العربي بدوره الثانوي في تغيير حركة التاريخ من أجل ارساء الديموقراطية الحقة والعدالة الاجتماعية .

إن بعض الفئات – الطفيلية على الثقافة – تعمل على تلميع دورها في البنية الثقافية ، وتجعل نفسها مقياسا لحركة الخصب ، في حين أن الوعي المتشكل عند الفئة الملتزمة يبقَى مرتبطا ارتباطا عضويا بالواقع المادي الذي يفرز الصراع ، والصراع الذي يولد الوعي ، والوعي الذي يولد الصراع لخلق وسائل الاتصال مع الجماهير.

وهذا الاتصال يطمح لتجاوز النخبوية التي جعلت المسرح في مرحلة ما بعد الاستقلال – عند بعض المسرحيين – منقسما من حيث البناء الهرمي للمسرح إلى قسمين : قسم فيه المتفرج الذي يستهلك المواقف والأحداث ، وقسم آخر يمثل ، ويفرض الحلول على المتفرجين لتبقَى عملية خلق الحدث الدرامي بعيدة عن خلق ترابط بين الجمهور وبين الممثلين ، وتظل (الخشبة) منعزلة فكريا وأدبيا وجماليا عن واقع الجمهور .

وهذا الاتصال الذي ظل ضيقا ومشلولا وغير متفتح على المعطيات التاريخية هو الذي ولد تواصلا مسطحا كل ما يمكن القول عنه إنه تواصل يخدِّر .

ان الذي يجب أن نحذر منه أن بعض الوسائل المسرحية تتحول إلى مخدر للجماهير الواسعة لأنه في ظروف المجتمعات الرأسمالية الصناعية ، فإن مصالح الرأسمالية تستدعي وجود جماهير واسعة من بائعي قوة عملهم تكون عديمة الاحساس والوعي لا مبالية ، خاملة وجاهلة سياسيا عن طريق توجيه الثقافة توجيها بعيدا عن القضايا الأساسية والاجتماعية الحقيقية والحيوية والتركيز على الاثارة والجنس والجريمة والعنف وكل ما هو تافه لمخاطبة دول العالم الثالث كدول متخلفة ودون الآخرين حضاريا وفكريا فتبدأ الدول الصناعية في ترويج الترفيه

الرخيص والتزييف ، ونحن نعرف أن التزييف خاصية الفنون الكاذبة .

ان المسرح كما قلت ـ كشكل من أشكال الوعي ـ له قواعده وأسسه الجمالية التي يعتمد عليها لبلورة ما يتمخض عنه الجو السياسي والمعطيات الاقتصادية والاجتماعية من ارهاصات الوعي والتغيير فإن هذا المسرح ظل تابعا للغرب بعد الاستقلال اقتباسا في الشكل والمضمون لكن وللدفع به إلى الأمام ولكي يبقَى مرتبطا بالقناعات الملتزمة وبالقضايا الوطنية والعربية والانسانية ، فقد جاء مسرح الهواة ليضطلع بهذا الدور .

فأصبح الواجب الأول لكتابنا وفنانينا . هو فهم الناس ومعرفتهم جيدا ، لأن كثيرا من الكتاب ، كثيرا من الفنانين يتحدثون عن تصورات مثالية ، يتحدثون عن الجماهير عن مشكلاتهم ، لكن دون الارتباط العضوي بين الأديب والمجتمع ، وتبقَى أزمة الوعي في المسرح المغربي مرتبطة بالانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير .

وهذا طبعا يدفعني إلى طرح السؤال التالي :

«ماذا صنع كتابنا وفنانونا في مجال تعميق تطور وطننا العربي باتجاه المجتمع العادل المتقدم وبالتالي اغناء معركتنا ضد الصهيونية والاستعمار بأشكاله السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية ، كذلك اغناء معركة شعوب العالم من أجل التقدم ؟»

أعتقد أن بعضهم افتقر إلى المعرفة والفهم فكانوا أشبه بذلك «البطل الذي لا يعرف أين يظهر بسالته» .

ان رصدنا لبعض جوانب الأزمة ـ أزمة الوعي السياسي ـ في المسرح المغربي ـ والتي ظهرت أعراضها على مستوَى بعض المهرجانات

يجعلني أقول : «ان بعض المسرحيين قد فقدوا الارتباط العضوي بمقومات العمل الأدبي والذوبان في الوضع السياسي والدولي والداخلي بل والتطلع إلى الأمام لا إلى الخلف وهذه دعوات نجد مثيلاتها عند بعض المسرحيين العرب كما هو الشأن عند سعد الله ونوس الذي دعا إلى تسييس الأعمال الأدبية . أو كما هو الشأن عند قاسم محمد أو يوسف العاني من العراق أو محمود دياب» ..

إذن وبعد ربط الوضعية المغربية ــ العربية بسياسة الدول «الكبرى» وما تسعَى إلى ترويجه من ايديولوجيات وتصورات غيبية وعبثية ووجودية وبرغسونية جعلنا كسوق مستهلك للسلع والأفكار . لذا وانطلاقا من هذه الأرضية سأحاول وضع بعض الجوانب التي تتبلور فيها الأزمة .

انعدام يقين ايديولوجي :

ان انعدام يقين ايديولوجي يكون بمثابة بوصلة حقيقية لاستشراف آفاق المستقبل ــ انطلاقا من نقد الحاضر وتعريته يجعل المسرح بعيدا عن خلق ترابط بين الوسائل التعبيرية الجمالية التي يعتمد عليها المسرح وبين الظروف والملابسات العامة للأحداث فكما أنه لا يمكن أن نتصور تغييرا بدون نظرية للتغيير فلا يمكن ــ كذلك ــ أن نتصور مسرحا بدون نظرية للمسرح .. كذلك لا يمكن أن نضرب النظرية التي تحاول أن تؤسس نظرية مسرحية عربية ونحن نعرف أنه في مطلع السبعينيات ظهرت نظرية تحاول أن تنظر للمسرح إنطلاقا من فهم التقاليد المسرحية الغربية (البساط ــ الحلقة ــ سلطان الطلبة ــ خيال الظل ــ القرقوز ..) ومن المسرح الهادف في الغرب وهذه النظرية هي التي تسمى بنظرية المسرح الاحتفالي ، وقد تعرضت للنقد والدحض والضرب .

إن الثقافة ـ القصة ـ الشعر ـ المسرح ـ السينما هي الانعكاس الإيديولوجي للسياسة والاقتصاد الخاص بمجتمع معين وهذا ما يعكس لنا الأزمة في هذه الأشكال التعبيرية ، وبخاصة المسرح الذي يعاني هبوطا في المستوَى، إن إعادة النظر في جميع ركائز الفكر الموروثة، والمستمدة من الثقافة المهيمنة واخضاع هذا الفكر لنقد مستمر وشامل هو الذي ينقلنا إلى جانب آخر من جوانب الأزمة وهو النقد.

النقد وأزمة الوعي :

«لا يستطيع المجتمع الذي يرمي إلى تغيير ذاته النجاح في هذه العملية دون أن ينفذ أولا إلى عملية معرفة الذات ، فالمعرفة الذاتية هي الشرط الأساس للتغيير الذاتي في الفرد كما في المجتمع ، ولا تكون هذه المعرفة مجرد نظرية بل معرفة نقدية قادرة على اختراق الفكر السائد، والنفاذ إلى قلب القاعدة الحضارية التي ينطلق منها سلوكنا الاجتماعي، وينبغ منها فكرنا وقيمنا وأهدافنا، والوعي الصحيح هو الوعي النقدي القادر على كشف الواقع وتعريته واظهار قاعدته الحضارية ولا يمكن تغيير الواقع إلا بكشف النقاب عن حقيقته وما عملية الكشف هذه إلا عملية المعرفة النقدية الهادفة إلى تغييره» . (مقدمات لدراسة المجتمع العربي ص 68).

وهذا ما يجعلني أقول : ان عدم مواكبة النقد العلمي للأعمال الأدبية كثيرا ما يبلور أزمة وعي في النقد المسرحي هذا. النقد الذي يصل في بعض الأحيان إلى السب والقذف والشتم والعدوانية.

فهناك العدوانية التي تنبع من حاجات الفرد إلى توكيد الذات.. وهناك النقد الذي لا يجري إلا على مستوَى المجاملات ، وهناك التعامل مع النص المسرحي عبر عملية ميكانيكية منفصلة عن ظروف النص

ومكوناته وقوانينه الذاتية والموضوعية أي العوامل الاجتماعية والعوامل التاريخية .

ان بعض المسرحيين يعملون على تأسيس مسرح عربي ، يستفيد من التجارب الإنسانية النابضة بالحياة والتجربة الصادقة .

والنقد هو الآخر ما يزال يتلمس طريقه للخروج من الفوضَى الفكرية التي ضببت الرؤى وأعدمت النظرة المتفحصة التي تريد ربط العمل المسرحي بجدلية الواقع ، ويمكن تعليل أزمة النقد في انعدام التخصص في هذا الميدان مما يجعل المقالات «الدراسات» التي تكتب في هذا المجال لا تخرج من تحت ألوية المناورات السياسية الخالصة ، مما يقوض نزعة الانضباط الموضوعي في النقد .

الرومانسية المريضة أو بضاعة الاستهلاك .

جانب الأزمة كذلك يظهر على مستوَى مضمون وشكل المسرحيات المقدمة على الشاشة الصغيرة ، كجهاز إعلامي يخلق تواصلا بينه وبين الجمهور ، ويحاول توجيهه انطلاقا من الثقافة المستوردة والسائدة .

إن سمة الميوعة والرومانسية المريضة مازالت تخاطب المواطن العربي كمراهق ، بل وتركز على الغرائز الحيوانية ، فتبقَى كلها تدور في فلك الموضوع الواحد المجتر أحداثا وتخيلا ، والمقتبس من الروائع العالمية بتشويه يخدش قدسية النص الأصلي ، ويمكن أن أفتح قوسين لأقول ان كل المسلسلات المستوردة من لبنان ، مصر ، تبقَى كسلعة أو بضاعة للاستهلاك ، ويمكن ذكر مسرحية «العم كامل» التي قدمت على الشاشة المرئية فما هذا التشويه المقصود لقتل مسرحية «الملك لير» لشكسبير ، ان هذا الاقتباس قد قتل النفس الدرامي ونبض الحياة في المسرحية وجعلها فقط بكائيات تركز الاستسلامية والتواكلية والمواقف الهروبية

والناس – طبعا – يتلقون ذلك لأنهم لا يملكون ملكة التذوق والنقد وهذا له جذوره المرتبطة بنسبة الأمية.

بين النخبوية ونسبة الأمية :

إن ارتفاع نسبة الأمية في «العالم الثالث» في المغرب وانخفاض مستوَى التعليم قد يكون هو الآخر من جوانب الاشكالية لأن اشراك الجمهور في عملية الابداع تبقى حبيسة نوعية المستوَى، لأن الأديب عندنا لايزال يمثل النخبة المفكرة ولازالت أدواته الفنية غريبة عن البنية التحتية، مما يولد حالات هروبية من طرف الجمهور الذي لم يمارس بعد تجربة فاعلة في الواقع تكون مبنية على تربية ذوقية جمالية واجتماعية وسياسية.

لهذا تبقَى – الثقافة – المسرح – جزء من هذه الثقافة – غير اشتراكية لأن الثقافة الوطنية بمضمون اشتراكي ستكون بالضرورة انعكاسا للسياسة الاشتراكية والاقتصاد الاشتراكي وبما أن هذا غير موجود في الواقع فإنه – وحتَّى في المسرح – توجد نخبوية وطبقية.

إذن فأصناف التفكير والفن السائدين لم يخلقا لدَى العربي رؤية جديدة رغم الوفرة الكمية للانتاجات المستوردة أو المفبركة حسب الطقوس الغربية الموروثة، لأن ذلك يبقَى محصورا في نوعية الانتاج، ونوعية الوعي، ونوعية الالتزام الذي يجب ارساؤه للانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير لاستخراج الشخصية المكافحة بعلم ووعي من أجل الأرض حتَّى نزيل أعراض الأزمة وجذورها ولنجعل الصراع يتبلور أكثر.

لأن الصراع بين الجديد والقديم في المجتمع العربي هو صراع بين

قوى الشعب الجديدة (الطبقات الثورية الحقيقية) وبين القوى القديمة للاستعمار والطبقة الاقطاعية ، إذن ـ وللتغلب على هذه الأزمة ـ فلابد من نضال حازم ضد سائر الأفكار المناهضة للوحدة الوطنية والقومية والتقدم .. ولا رجاء في النصر ما لم تسحق هذه الأفكار الرجعية ، ليكون المسرح احتفاليا من أجل عامة الناس .

نماذج في التجريب لدَى الهواة .

داخل هذا الفضاء الاجتماعي والفكري والفني تنبت مجموعة من التجارب المتميزة باجتهادها وإضافاتها النوعية على مستوَى كتابة النص ، وعلى مستوَى قراءته ركحيا .

إنه الفعل الذي يؤسس خطابا مسرحيا له ملامحه الخاصة ، وصوته الدال على انتمائه إلى همّ الابداع والتجاوز وخلخلة النموذج . هذا الفعل الذي يقوم بصياغة مكوناته جيل جَديد يُريد أن يجعل انتاجه مندرجاً في الثقافة البديلة التي تقدّم مشروعها برؤى مغايرة وأدوات جديدة يمثلها أحمد العراقي ، وفاضل يوسف ، وأحمد بنميمون ، ومحمد مسكين ، وعبد الكريم برشيد وعبد الحق الزروالي وغيرهم إلا أن تجارب هؤلاء تختلف في طريقة تشكيل رؤاها . كما أنها تجنح إلى معانقة آفاق يتوحّد فيها بُعد السؤال حول دور المسرح في الواقع ، وفي حياة الانسان . من هنا أقدم قراءة للمسرح الفردي متمثلا في مسرحية «الوجه والمرآة» التي كانت بداية لظاهرة المسرح الواحد ، كما أني أقدم إحدَى النماذج التي طرحت مسألة المسرح الاحتفالي من خلال الفرد الباحث عن الجماعة لأخلص إلى مسألة كتابة النص كما يمثلها عبد الكريم برشيد .

البحث عن الوعي التراجيدي
في مسرحية : الوجه والمرآة

مرحلة ما قبل المسرح الفردي :

هناك اشكاليات بدأت تفرض نفسها على مسيرة المسرح المغربي ، وذلك نتيجة للتحولات السريعة التي بدأت تمس الحياة بكل جوانبها وحركيتها .

فأصبح تطوير الفن مرتبطا ارتباطا عضويا بالتجريب وادراك طبيعة المسرح ، من جهة ، ولبلوغ أصوله من جهة أخرى . لكن كما قيل .. ليس هنالك فن يمكن أن يتطور بدون تجريب .. لكن يوجد فرق بين التجريب الذي يستهدف خلق الاشكال الجديدة ، والمناهج الجديدة .. وبين التجريب الذي يستهدف تحطيم كل مضمون اجتماعي وانساني في الفن ..

من هنا سأتحدث عن عطاءات المسرحيين في المغرب في هذا الإطار ، وهو البحث عن صيغ جديدة في العرض المسرحي شكلا ومضمونا .. وذلك قصد اختراق آفاق جديدة بالبحث عن الوسائل الجادة التي تعمق الوعي ، وتزعزع الأساليب التقليدية التي تتوسد الهدوء المصطنع .. وتجعل صراعات الإنسان مع قوى الشر والتسلط فاترا ومشوها .

لذا وارتكانا إلى جعل هذه الاحكام ــ الجاهزة ــ أكثر وضوحا . أراني مضطرا إلى الإشارة إلى بعض المسرحيين الذين حاولوا رصد مكونات العمل الجاد ، وذلك انطلاقا من استيعاب المادة الدرامية سواء كانت مستقاة من التاريخ ، أو مأخوذة من الواقع المحلي والقومي والانساني لجعل المسرح في نهاية المطاف خلقا انسانيا ومؤسسة اجتماعية .

لعل استعراض بعض الأسماء المغربية ــ الطيب العلج ــ الطيب الصديقي ــ الجندي ... ــ ليبلور استيعاب الاشكال الأوربية إلى درجة أنه أصبح يمثل ما يسمى بالطليعة الجمالية في مرحلة ما بعد الاستقلال ، ولكن هذه الطليعة ظلت متقلصة جامدة على أساس أنها لم تفكر في الجمهور ليدخل الحوار الدرامي ، أو الفعل المسرحي ، لذا فشل المسرح الاحترافي في خلق التواصل كما أشار إلى ذلك الدكتور حسن المنيعي .

ولأن المقياس الذي كانت تعطَى به القيمة الفنية لأعمال هؤلاء وغيرهم ، هو مدَى إقبال الجمهور على شباك التذاكر .وليس المشاركة في خلق الحوار المسرحي والفعل الدرامي . فمثلا عند الطيب الصديقي كان الابهار الفني في الاخراج والتمثيل محركا للدهشة عند الجمهور من خلال العرض المسرحي ووحدة الصورة المرئية والتشكيل الحركي . فكانت خلفيات هذه التجربة ترمي إلى البحث عن مسرح عربي وبمسرحيات عربية : «مقامات بديع الزمان» ، «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» ..

وطبعا هناك تجارب أخرى تجاوزت الاحتراف . وأكدت على ارتباط الفن بالحياة ورغبته في الانتاج الفني الهادف من أجل توعية الجماهير ، وقد جاء البديل من مسرح الهواة الذي طرح قضية التجديد

والبحث عن لغة جديدة وأشكال حديثة في الفن تؤكد على الطرف الثاني في الابداع .

ومن هنا ظهرت تجربة فنية في المغرب ، فرضت نفسها في السنوات الأخيرة ، وهي ما أطلق عليه «المسرح الفردي» الذي طرح حوله عدة اشكاليات وتساؤلات عن مدى طواعيته لخدمة القاعدة الشعبية ، وهل يمكن تنصيب هذه العملية طليعية تخدم الوعي الجماهيري ، أم أنها تحافظ على مواقع الرجعية المتسلطة بفرديتها ؟

إن الدخول في مناقشة كهذه ، ربما سيجعلني استشف مواقف هامشية ، وأبتعد عن النص كمضمون ، والاخراج كأداة للتبليغ . لذا ستكون مسرحية «الوجه والمرآة» لعبد الحق الزروالي نموذجا للمناقشة والتحليل ، على أن أتناول مسرحية «الناس والحجارة» للأستاذ عبد الكريم برشيد كنموذج آخر يدعو فيه للتواصل ويؤكد فيه نظرية المسرح الاحتفالي .

من المسرحيات التي تدخل في إطار تجربة المسرح الفردي الأعمال التالية :

1) النقشة : للطيب الصديق ، وهي مقتبسة عن مذكرات أحمق لغوغول .
2) شريسماتوري : نبيل لحلو .
3) الزغننة : لتيمد محمد .
4) الزيارة : عبد الكريم الشداتي .
5) الحرباء : حوري حسين .
6) البغوضة : الدكالي ادريس .
7) الوجه والمرآة : عبد الحق الزروالي .

8) الناس والحجارة : عبد الكريم برشيد.

الوجه والمرآة والبحث عن الممثل.

المشهد التقديمي ــ المرتجل ــ كان عبارة عن بحث .. حيث لم يشعر الجمهور ببداية العرض، ومن ثم دخل في لعبة يبدأ الإيقاع البنائي للمسرحية متعثرا، لأن الممثل الحقيقي كان يهدف إلى زعزعة تمالك الجمهور لنفسه على غرار منهج بريخت، وكان يبحث عن خلق مجال اتصالي بين الممثل واللا ممثل. فأصبح الجمهور ممثلا بالتمني للمشاركة في الضحك والتفكير ولعب دور الآخرين.

لذا أصبح اللعب نموذجا داخل العرض، ورأينا أن الذات المصورة في اللعب ــ في البحث ــ والتي تنشئ وتستخدم النموذج كصورة ــ هي في الوقت نفسه ذات فاعلة في داخل النموذج اللعبة.

ان اللعب نشاط، والتمثيل داخل التمثيل لعبة. ولكن هذا اللعب ليس الجدية، ليس الواقع، ليس النشاط الحقيقي الهادف إلى تغيير الواقع.

إذن فإن عملية اشراك الجمهور في البحث عن الممثل كان تكتيكا لتوجيه هذا الجمهور نفسيا نحو التقمص العاطفي ليتصور نفسه في موضع الآخرين، بحيث يتهيأ له أن يغير موقعه الاجتماعي والثقافي على هدى تصوراته الإيجابية الجديدة.

ان بريخت كأحد أقطاب المسرح الحديث كان قد اصطدم بمسرح وصل فيه تقمص الشخصية الفنية إلى حد الوهم المبالغ فيه كثيرا .. وباتت تعصبا صريحا، ولم ينف بريخت أبدا المشاركة الوجدانية من طرف المشاهد بل كثيرا ما كان يؤكد على ذلك، لكن يجب على هذه

المشاركة ألا تظهر في الموافقة والتعاطف فقط ، إنما قبل كل شيء في المواقف النقدية وفي التدخلات الإيجابية في الأحداث .

وهذا ما يمكن أن ننقد به مشاركة الجمهور في اللوحة الأولى ، حيث بعد أن استقطب الممثل اهتمام الجمهور الذي أصبح على استعداد للمشاركة في احداث المسرحية يتدخل الممثل ليوقف من هذا الاستعداد فيبدأ في توجيه أحداث المسرحية .

يقول : «وأنت يا أنا ألا يمكنك أن تقوم بهذه المهمة ، لم لا تعطي المثل لنفسك ... لكن أرجوك يا أنا لا تقدم لنا عرضا مأساويا . نحن هنا نبحث عن مسرح متفائل ، لا تحك لنا عن والدك .. ذلك الذي مات في حادثة عمل في أجمل معامل أوربا .. أو تحكي لنا عن أمك .. تلك العجوز التي تغادر البيت باكرا ولا تعود إلا في وقت متأخر من الليل .. لا تحك لنا عن أختك .. أتفهم يا أنا .. تلك الحسناء التي كانت تشتغل في بار أجنبي والتي تشتغل اليوم في بار الحاج المفضل .. اسمع يا أنا .. اننا نبحث عن مسرح متفائل .. احك لنا ما جمعته من نكت وسنصفق لك ..» — اللوحة 1 .

ان طريقة البحث هاته هي عكس ما في مسرحية برندللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» لأن هذه الشخصيات كانت تسعَى إلى تحقيق الدراما التي هم أبطالها ، أما هذا الممثل فكان يطرح الشكل الدرامي في موضع تساؤل ، ويضع امكانية التفاهم بشكل أساسي موضع تساؤل كذلك .

وفي هذه العملية بذرة للواقعية النقدية من حيث وضع الثقافة والفن على مستوَى واحد مشترك ، وفي استعمال النظرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الامكان إلى وعي الفرد والمواطن وهذه واقعية سرعان ما

انتشرت بعد انبثاقها في بلدان كثيرة في العالم الأوربي ، وأصبح من الطبيعي العثور عليها في آداب ومسرحيات سكوت ــ غوغول ــ شو ــ لوركا ــ بيتر فايس ــ انبرتو مورافيا .

ونجد أن هؤلاء قد تركوا بصماتهم على أدبائنا ، فكان غوغول بمثابة معين للصديق في مسرحية النقشة ، ولنبيل لحلو في مذكرات أحمق .

خلفيات التجربة :

«نحن أبناء البلد ونحن فيه الغرباء» للدراما مصدران جوهريان : الأول علاقة الإنسان بالوسط المحيط به ، والثاني علاقة الإنسان بالإنسان .. والتركيز على قضايا الانسان المعاصر .. إنسان الطبقة المتوسطة ، والطبقة الكادحة .. دراسة هذا الانسان سلوكه ودوافعه قصد اكتشاف واقع جديد .

وإذا كانت اللوحة الأولى من المسرحية تبحث عن «مسرح متفائل» وتحاول التأكيد على الهروب من المشاكل الحياتية للإنسان فإنها ستتناقض عمليا عندما تتناول مأساة الشخصيات المرسومة في لوحات المسرحية والتي كانت على الشكل التالي :

1) انسان عادٍ .
2) الفلاح : ارتباطه بأرضه ــ صراع مع الاقطاعية .
3) العامل : صراعه مع الطبقة البرجوازية المستغلة للإنسان .
4) الشاب : عوامل تنكره للمسؤولية ــ المقومات القومية الدينية ...
5) المعتوه .
6) الممثل .

وهذه اللوحات كانت عبارة عن فلاشات تسلط الأضواء على

بعض جوانب السوء والشر في المجتمع الذي ينخره الجهل والفقر مما جعلها لا تكون في الحقيقة نسيج المأساة بمفهومها الدرامي .

إننا لكي نفهم المأساة ــ الملهاة الحديثة لابد أولا أن نفهم فهما جديدا دور المشاهدين في المسرح ، وتحديد النوعية المميزة للظاهرة الفنية ببنيتها الثقافية ..

فليست المسرحية مستودعا للأفكار أو الحقائق وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف . وإذا عرفنا أن جوهر الدراما هو الصراع كان ذلك تأكيدا لحيوية الحقيقة المسرحية انها من نوع الحقيقة الأدبية . لهذا كان دور الممثل أحيانا هو رصد بعض الظواهر ، وكان يعمل على كشف الآلية الداخلية للمجتمع الإنساني ليعيد تجسيدها في الفن على شكل نموذج لتأسيس الوعي التاريخي تأسيسا عمليا يتجاوز الطابع الكليشي للايديولوجيات التي تحمل في كثير من الأحيان طابعا رجعيا واضحا .

لهذا فخلفيات التجربة تبقَى كرسالة اتصال بين المرسل والمستقبل ، وهذه الرسالة يمكن ادراكها حسب الوضعية الفكرية والاجتماعية لكل مشاهد . وهذا ما أجهض الاتصال الانساني أمام التأزم والنفرة .بين أجزاء المسرحية ، وجعل الخلفيات والمواقف تفرض على الجمهور الذي أصبح يستهلك الشعارات الخطابية أكثر مما يشارك في الفعل الدرامي : يقول الممثل «هذا زمن الاختناق .. يا ناس دعوا الخوف جانبا وتعالوا قبل أن يحل الطاعون .. إنني أراه يزحف حولنا .. يقترب .. انظروا الجبال تغير مواقعها .. البحر يختل توازنه .. الأطفال يصرخون .. بطون الأمهات مبقورة . من العار أن نموت فوق الكراسي .. الموت وقوفا يوفر على الأهل تكاليف الجنازة .. كل شيء أصابه الغلاء ــ التابوت

الكفن ـ وأجرة حفاري القبور .

وداعا فما عدت أحتمل البقاء نحن أبناء البلد وفيه نحن الغرباء ، نعرف الحزن انغاما وألوانا ومسرحا نهديه للفقراء» ـ اللوحة 5 .

إن الوظيفة الاقناعية التي تبلورت من خلال اللوحة الخامسة تعكس أن قضية الإنسان هي قضية الحرية والمسؤولية وهي قضية واجهت الفلاسفة والمفكرين منة أمد بعيد ، إلا أن هذه الوظيفة تتخذ وسيلة الاجرام في نهاية اللوحة 2 و3 دلالة ورمزا على اضطراب المثل العليا في المجتمع وأنواع الحياة والمعتقدات السائدة فيه .

الاخراج أو ابداع الممثل :

يعتبر الممثل المسؤول الأول ـ كعنصر بشري ـ عن توصيل ما يدور في ذهن الكتاب المسرحي من معان ومواقف ، وفي مسرحية «الوجه والمرآة» نجد أن التفاصيل المختلفة والمناظر والابطال كلها عناصر تكاد تنعدم أثناء العرض ، وهذا ما جعل الاخراج يذوب أمام توظيف امكانات الممثل الفكرية والجسمانية لخدمة مضمون اللوحات ، ولتطوير عنصر التشويق ليقوم المتفرج اليقظ بتشغيل ملكة خلق الصور ، بواسطة تمحيصه الصحيح للفكرة والشعور ، وعيناه وأذناه مضبوطتان بدقة لتقبل إيحاءات الممثل . لذا كان المخرج ـ الذي نفي بعض الذين ناقشوا المسرحية وجوده ـ هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح ، لأنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج والممسك بطقوس الجو المسرحي ، والموجه لارادة الابداعية الخلاقة للنص .

وقد كان العليوي محمد ـ كسينمائي ـ يستغل امكانات التعبير ، والمقدرة على التفكير الفني ليخدم التفكير والتعبير بلغة المسرح ، حيث حاول خلق علاقة ابداعية متبادلة بينه وبين الممثل ، إلا أن الشكل

الاخباري في اللوحات كان قد تحول إلى صور .. وهذا ما جعل العين في المسرحية أكثر حساسية ويقظة من الاذن . لأن سيناريو اللوحات الخمس كان معتمدا على التشكيل الحركي لاكتشاف واقع جديد يجعل الممثل الفرد ينعكس في المجموع كما ينعكس المجموع في الفرد ، إلا أن الفكرة الجوهرية في المسرحية لا تتكون إلا نتيجة لنوع من النظر الموضوعي في جوانب الحياة ، إذا أردنا أن تكون النظرة سليمة ، ويكون التفاعل بين المجموع والفرد إيجابيا .

إن التصوير الفوتوغرافي لعملية قتل الاقطاعي في اللوحة 2 تذكرنا بقتل البارون في مسرحية «لحوم في الزاد» لأحمد العراقي والتي لعب دور البارون فيها عبد الحق الزروالي ، وقتل رب المعمل في اللوحة 3 كان سلبيا لأنه لم يخلق نشاطا ايجابيا بالشكل الذي توجد فيه واقعية اشتراكية تنفي البطولات والمغامرات الفردية التي لا تفضي إلا إلى الدروب المسدودة .

وهذه النهايات الفوضوية التي انتهت بها اللوحتان ، يمكن أن تبرر بما قاله دركهايم «ان الصفة الفوضوية في بعض الأعمال انما تستخرج من التعبير عن الطريقة التي تمارس بها بعض الأنظمة ضغوطها على الرهوط والأفراد» وهذا ما يجعل الاغتراب «هذا زمن الاغتراب» والدعوة الخطابية تنافي الواقعية ، وتسبب في تنافر أجزاء المسرحية التي لم يخلق فيها ديالكتيكا بين الممثل والجمهور لخلق عمل اجتماعي اتصالي ، تكون فيه فكرة الخلق الزماني للابداع الدرامي لا تتخذ صورا متضادة وتقابل مواقف ايديولوجية مختلفة فيما بينها .

ان ترديد :

أيـــامـــنـــة   أيامنة

وقتاش يزيان حالنا ؟
وقتاش يزول غيامنا ؟

لم ينشئ نماذج مصغرة للمستقبل الاجتماعي رغم تبني الممثل للموقف النقدي في اللوحة الرابعة ، ومحاولته ــ فرديا ــ إزالة القناع عن البيروقراطية التي تركز مواقعها داخل المجتمع بتحالف مع المستفيدين من امتيازاتهم الطبقية .

أما باقي اللوحات فقد غاب فيها النقد العلمي الذي يمكن أن يعتمد عليه الممثل ، ويمكن تفسير وتعليل ذلك بمقولة بريخت في هذا المضمار إذ يقول : «اما بالنسبة للمثل فإن عليه هو أيضا أن يتبنّى موقفا نقديا من الناحية الاجتماعية .. ان يرَى مهمته كقائد لمجموعة تشترك في نقاش» أي أن «يصبح تمثيله نقاشا حول الأوضاع الاجتماعية مع الجمهور الذي يتوجه إليه بالخطاب انه يدفع المتفرج إلى تبرير هذه الظروف أو الغائها حسب الطبقة التي ينتمي إليها» وهذا ما جعل الممثل يبحث عن الوعي الحقيقي في إطار المجتمع الاقطاعي .. المجتمع الصناعي الرأسمالي ، ليعري كيف تمس الحريات العامة فبدأ يردد : «ان الذين يسطرون القانون هم أول من يخرق القانون» وبهذا يعود إلى المرآة يسألها بعد أن أوشكت الدورة المسرحية من نهايتها ! «ويحي لماذا أتساءل هكذا كالمجنون .. إنهم على حق عندما أطلقوا علي «شلفاط» .. يسأل الجمهور هل أبدو لكم أنني أحمق .. وأنت ياسيدتي هل ترينني «زنزان» لم لا تردون ؟ إنني سألتكم .. أنا منكم .. أنا مرآتكم (يترك حرية التعبير والتعليق للجمهور) إذن من منكم يضغط على يدي ، ويشد رأسي ، من يرشني بماء بارد كي أستيقظ من جديد .. من يحي الابتسامة على وجهي .. من ينافسني في حب الأرض انني أنزف ...» .

ان اللوحة الأخيرة كانت نقطة البداية في تمزق الإنسان الذي لا

يستطيع التعرف على هويته ولا يستطيع ــ وقد فقد تلاؤمه وتوازنه ــ أن يقوم بعبء الأدوار النفسية والاجتماعية المقابلة لحقيقته ومن ثم أغرقت بعض جوانب المسرحية في الحوار الفلسفي الذي كان يهدف إلى الكشف عن الفكرة في ذاتها ، في حين كان من الأفضل أن يوظف الحوار المسرحي ليهتم بالكشف أولا عن الشخصية .

ان الحوار حركة بالشخوص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة وليس حركة بالفكرة التي جيئ بالشخصية (الشاب ــ الفلاح ــ العامل ــ المعتوه الممثل ...) مقدما من أجل ابرازها أي يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية فلا يدعها تخرج عن طبيعتها لتلقي خطبة .

ان التمزق الزمني في المشاهد كان موجها ضد تسلسل الحاضر المطلق ، لأن كل مشهد قصة سابقة وأخرى لاحقة (ماض ومستقبل) خارج الإطار المسرحي لذا فإن نقصان الوحدة الفنية والأسلوبية في العرض المسرحي كان كثيرا ما يجعل هذه الوحدة بعيدة كل البعد على التعاون الفكري والانسجام الإيجابي في المفهوم الجمالي والاجتماعي والانساني بين الممثل والجمهور ، ويجعل الأرضية التي تحركت فوقها مضامين اللوحات مهتزة أحيانا لانعدام نسق فكري متماسك .

إذن فتجريب الأشكال لاختراق آفاق جديدة ، يجب أن يكون اسهاما في النضال من خلال النظرة الواعية بالواقع وبالقوانين الموضوعية لتطور المجتمع الاجتماعي وهذه أهم سمة الفنان الطليعي المعاصر .

الناس وَالحجارة

إحتفال مسرحي من الـ (أنا) إلى الـ (نحن)

من العام إلى الخاص :

كيف يمكن أن نجعل من المسرح منصة احتجاج ضد قلق العشرين ، وفوضاه وعذابه ؟

طبعا سؤال محير ، لكنه يفرض نفسه بالحاح ، لنبحث عن وظيفة الفن الهادف ... لقد أجابت عن هذا السؤال كتابات كثيرة وابداعات متنوعة ، فهذا بيرندللو يجد أن المسرح يعتبر أفضل الاشكال الأدبية للتعبير عن صور الحياة والمجتمع . فخشبة المسرح تعبر عن صور الحياة والمجتمع . وتعبر عن فوضى العالم الذي نعيشه ... العالم الذي نضطرب فيه ، ويصبح الممثلون شخصيات حية أشد حياة وخلودا من بني البشر أنفسهم ، مثل عطيل ... دون كيشوت ... وهذه الشخصيات لا تموت ، ولا تتبدل في حين أن كل شيء على مسرح الحياة في تبدل متصل .

أما ما يميز النزعة الخلاقة في ابداعات هذا القرن ، هو غلبة الروح الشعرية على الدراما ، والنزوع من الفكرة إلى الرمز ، ومن المحاكاة للواقع إلى الخيال ومن التعبير اللفظي إلى التعبير بالحركة والمنظر ... وتتضح هذه النزعة في الاعمال المسرحية المعاصرة سواء في انتاج المؤلفين

الذين يهدفون إلى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال موريالك ومنتيرلان ، أو مؤلفات أنوى وساليكرو ، ونرَى عودة إلى الحياة لتحليل النفس ودراسة الخلق ، وعرض الأفكار المتعلقة بما وراء الحياة والحياء .

وطبعا فقد تركت هذه التيارات والمدارس بصماتها على أعمال المسرحيين عندنا في العالم العربي ، حيث لا يخلو عمل من وجود تأثر بإحدَى المدارس الغربية لأن الإطار الزمني أخضع الإنسان المبدع ، وبالضرورة للتعبير التاريخي ، وبما أن الإنسان العربي كائن زماني يخضع لفعل التاريخ فهو انسان ديناميكي ، متغير يتشكل باختلاف الثقافات والمجتمعات ويحس هو الآخر ببشاعة المصير الإنساني الذي يعتبر حافزا قويا في تعميق بعد هذه الحالة في وجدان الإنسان الحديث .

إذا سيكون نموذج الحديث عن التأثر بهذه التيارات والمدارس مسرحية «الناس والحجارة» لعبد الكريم برشيد التي قدمتها فرقة لبساط واد زم والتي أخرجها محمد الباتولي .

وهي مسرحية تعتمد على الممثل الواحد ، ولا أقول مسرحية فردية ، لأن وجود شخصيات ــ أخرى ــ وهمية (قردل القاضي ــ بدلة الحاجب ــ بدلة أنيقة ــ الشخصية التي وراء المكتب ــ الحاجب الجلاد) تدل على وجود جماعة ــ وهمية ــ يدخلها المؤلف ــ كعناصر مكملة للبناء المسرحي ... أما المكان فهو السجن ــ البحر ــ الطابق الأول مكتب العلاقات العامة ــ المكتب الثاني ، الطابق الثاني ، مكتب العلاقات الخاصة ــ المكتب الخامس الجناح الخامس ، الطابق الخامس ...

لذا سيكون تحليل المسرحية ــ معتمدا بالأساس ــ على محاولة ربط

هذا العمل بالنظرية الوجودية لسارتر، ومقارنتها بمسرحية الأبواب المغلقة لسارتر، كذا مسرحية رحلة إلى الغد لتوفيق الحكيم ثم ربطها والبحث عن المسرح الاحتفالي.

المشهد الكابوسي والبحث عن الآخرين:

يأخذ البطل بناصية الحوار من أول وهلة، ويجعله سردا ـ قصصيا يشرح فيه تفاصيل حياته المرعبة بهدوء غريب ونفس طويل.

يقـول:

ـ لاستبدن بالكلمة وحدي... وسأحكي لكم عن قصتي... قصتي أنا مع الناس والحجارة) حيث يجعلنا نحلق في موضوعات معنوية مطلقة ويعرض مشكلة الحرية، وكيف وضع في السجن، وعلاقة الإنسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الإنسان حين يخلو إلى نفسه في وجود داكن مظلم مفعم باليأس، بالسأم والوحشة والقرف والضياع.

فنظرته إلى المجتمع البشري مفعمة بالتشاؤم نظرة مليئة بالفزع والتقزز (كل الأيام داخل الجدران، تصبح يوما واحدا، كل الساعات تصبح لحظة... مجرد لحظة واحدة تثير في النفس شعورا واحدا هو الشعور بالاختناق والموت... لحظة بطيئة جدا... ثقيلة وطويلة كلحظة الاحتضار).

إلا أن هذه النظرة ليست نابعة من عين كبريتية آسنة بل من معين صاف يشفق على مصير البشرية ويتخوف من المتلاعبين بهذا المصير، حيث يذكرنا هذا الموقف بدور يهات عدو القوة والسياسة والحرب... يقول البطل السجين.

(نفس الليل ... نفس الأيام ... نفس الساعات ... نفس الهواء تعيش فقط يوما واحدا بل لحظة واحدة وما كل الساعات الأخرى سوَى نسخ باهتة باردة) .

إن القلق هو العمود الفقري للتفكير الوجودي ، إذا فمسرحية «الناس والحجارة» تعرض في صورة نتوء بارز الفكرة التي تعرضها مسرحية ، (الأبواب المغلقة) لسارتر وذلك لوجود علاقة دائمة وجدلية بين الأعمال الفنية والمذاهب الفلسفية .

بين الأبواب المغلقة والناس والحجارة :

هناك محور أساسي تعتمد عليه الفلسفة السارترية هو نظرية الحرية باعتبارها ركنا أساسيا في فلسفتها ، وهناك نظرية مكملة لها وهي علاقة الانسان بالآخرين .

إن مسرحية سارتر تحلل العلاقة المعنوية التي تنشأ بين انسان وآخر ، والمفهوم من الآخر عنده هو الانسان القائمة بيننا وبينه صلات وعلاقات ... ومن ثم — كما يراه سارتر — ينكر علينا حريتنا أو يكتمها لمجرد أنه صورة أخرى منها ... لذا فإن أبطال المسرحية يشرحون معنَى الجحيم وهم يحيون على المسرح عمق التجربة الوجودية ، فنرَى كيف تتذوق كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث آلام الجحيم وعذاباته ، فبعدما أصبحت مجردة إلا من نفسها تدين نفسها بنفسها نرَى أن نفس الخط هو الذي حدد مسار البطل في (الناس والحجارة) إلا أن الآخرين وهميين في هذه المسرحية ، ويبقَى الآخرون عند سارتر سببا في الجحيم ، أما عند برشيد فهم الأنظمة والدول والايديولوجيات والتنظيمات التي أقامت بين الإنسان وبين ذاته ملايين الحواجز والحدود

والعلاقات المحددة ، وهذا هو ما حدد البعد الدلالي في العمل ، وهو علاقة الإنسان بأخيه الإنسان .

بين الناس والحجارة ورحلة إلى الغد .

تدور مسرحية (رحلة إلى الغد) حول موقفين أساسيين هما : موقف إلى جوار العقل والعلم وموقف إلى جوار الإيمان والقلب . والتقارب الموجود بين المسرحيتين هو الرحلة إلا أن هدف كل بطل متحدد بالرؤيا التي اختارها كل من برشيد– من جهة– وتوفيق الحكيم من جهة أخرى .

ففي مسرحية الناس والحجارة . يوجد البطل داخل السجن . وهو نفس المكان الذي وجد فيه بطل مسرحية الحكيم . وسيكون رفيق الأول في الرحلة قردل . أما الثاني فسيكون سجينا آخر حيث يفتتح الحكيم مسرحيته بسجين في سجن انفرادي يتحدث إلى نفسه . ويعلن في مرارة أنه قد حكم عليه بالاعدام ، أما في الفصل الثاني فنصادف السجين الطبيب داخل الصاروخ وقد انطلق في الفضاء وبعد لحظات يدرك أن معه شخصا آخر يغط في نومه ، ثم ما يلبث أن يستيقظ ، وعند برشيد يقع الابحار بالرغم من غيبة البحر والزورق والبحار . وفي ذلك يقول البطل : مخاطبا قردل :

– «اننا نرحل الآن في زورق ، لكن الشراع والموج والمجداف من ورق فقط» .

أما عند الحكيم فتقع مغادرة الأرض فيواجه السجين حياته الجديدة مع رفيقه ، ليحدد هذا الصراع بين العقل والعلم من جهة والإيمان والقلب من جهة أخرى... وبداية حياة جديدة داخل الصاروخ ، حيث يكتشف السجينين أن انقطاعهما عن الأرض وعن الناس قد

غيرت الكثير من المعلومات لديهم، فلم يعد للقتل والجريمة معنًى، وكذلك القانون والشر، والخير والكره والحب، إلا أن هذا كله يجعل كل مسرحية تمتلك خصوصيتها، لأن مسرحية الحكيم ذهنية، أما الناس والحجارة فهي بحث من أجل تحقيق مسرح احتفالي يلتقي فيه الناس بالناس.

بين المسرح الفردي والمسرح الاحتفالي:

إذا اعتبرنا مسرحية الناس والحجارة، رحلة سريالية في باطن الإنسان فإن التجربة تجد في البحث عن الآخرين، فالبطل يتساءل:
- (كيف اذن نلتقي... كيف؟)... وهي محاولة لإيجاد الشكل الاحتفالي في الواقع غير الاحتفالي ومن هذا المنطلق تحددت الحركة النفسية المتطورة لتكوين البناء المسرحي، وهي عرض مجموعة المواقف النفسية التي تتكون منها شخصية البطل، فهو يتعرف إلى نفسه داخل السجن، فيعي خصاله، ونواقصه، ويؤكد ذاته كشخصية ومعروفة الأبعاد من خلال نقيضه (قردل) رفيقه في الرحلة والذي يمثل الجانب الحيواني في الانسان... يقول له:

- «أنا لم يعد يربطني بك أي شيء، نعم لأنني تطورت، في حين بقيت أنت كما أنت».

فتجميع التجارب اليومية قادت البطل إلى وعي داخلي حدد مضمون العمل الدرامي، كذا عملية التفاعل داخله، وهي عملية ليست تحويلا للايديولوجيا بقدر ما هي نقل لها من موقع إلى آخر وطبعا فقد تشكل وعيه الفردي أساسا، تحت تأثير الوعي الجماعي، وهذا بالضرورة يتحدد من خلال خصائص النشاط الحياتي للجماعة التي وجد فيها، والتي شعر أنه في احتكاك مستمر معها، فتشكلت روابط

بالغة التنوع تقوم على المشاعر، ليتم التعبير عن هذه العلاقات وتقييمها للحقائق والأحداث الاجتماعية ـ في شكل شعوري ... لكن غياب الجماعة بشكل اضطراري، وإقامة الحدود بين الإنسان والإنسان، جعل البطل يعبر عن نفسه في شكل شعوري.

إن البطل قد شعر بالوحدة والغربة عندما عزل عن الظروف الاجتماعية والتآخي الإنساني والجماهير المحيطة به، لذا فهو يجد في البحث عن الآخرين يقول: «تخفيكم عني الظلمة والنور، ويبعدكم القرب والبعد معا، فكيف نلتقي ..؟ لايجيبون». وهذا طبعا بحث عن خلق تواصل بين الناس لأن الاحتفال شعور بالمسؤولية الاجتماعية وهذا ما جعل المسرحية لا تفسر ما نعلم، ولكنها تكشف عما نجهل، وتعمل على خلق مبدأ اتصالي في واقع محكوم عليه بغياب الناس وإقامة الحجارة لهذا فعندما يضطلع البطل ـ في المسرحية ـ بابراز التناقض بين التصنع والزيف والأنانية ونظرته الطيبة فإنه ينطلق من إرادة تحقيق القرب من الناس يقول:

«أريد أن أقترب منكم أكثر لتصلكم كلماتي وحركاتي ... ولكن ذلك غير ممكن (يقترب بعض الشيء، ولكنه من جديد يصطدم بالجدار الوهمي» المسافة قريبة ... هذا ما يبدو ولكن ما أبعدكم عني أبوابكم مقفلة (يطرق بيده بابا وهمية) انكم لا تسمعون شيئا أعرف ذلك، ومن أجل ذلك لا تجيبون بيني وبينكم جدار من زجاج)، وهذا ما جعل المسرحية لا تقوم على أساس وحدة الحدث بل على أساس وحدة أنا الشخصية المركزية.

وقد كانت مسرحية الناس والحجارة ادانة سياسية واجتماعية معكوسة ذاتيا باتجاه البطل، ولتبقى عملا صادقا من أشكال

الاحتجاج السياسي والاجتماعي على فوضى القواعد السائدة فالبطل يتساءل فلا يجد إلا المسخ والموت والحصار ... إنها الخيبة السياسية المرة كما هي معكوسة في خيبة البطل السياسي : لأن الحجارة قائمة في كل الكيانات الهزيلة المصطنعة ... الحجارة موجودة في الإدارة ، في كل المجتمعات التي تشكل فيها العدالة الاجتماعية والحرية والمساواة مجرد استثناء وهذا ما جعل القاضي عملية أساسية للبحث عن التوازن والمساواة وغياب القاضي يؤكد غياب العدالة .

يقول البطل :

— «قل أي شيء ... كلمة فقط وتسقط الاحجار وتذوب كل الحدود ، وكل الاسلاك الشائكة ، مجرد كلمة ، قلها لتمت المسافات ، والأبعاد بين الناس ، ليصبح الهناك هنا ، والانت أنا» لكن الإشارة بوضوح — وليس بخفاء — إلى انكسارات البطل كذات محاصرة ... متعبة متخلخلة يجعله أمام واقع ممسوخ بفعل الاحباطات السياسية .

إذن فالصوت يصرخ بصدق ، والموقف يعانَى بعمق ، والظرف يشتبك بقوة وهذا ما جعل المسرحية تقسم بوحدة المحتوَى — كمستوَى أول — من حيث القضية التي تدافع عنها ، وأساس هذه الوحدة المبدئية هو الانسانية ... ويصبح البحث عن الحب رمزا نبوئيا للانسانية (لقد جئتك أبحث عن الناس وما وجدت الناس ، هربت من الحجر لأجد نفسي مرة أخرى بين الحجر .. تكلم يارجل ... من يكون هذا اللعين الذي أخبرك بأن الناس مراتب ودرجات وسلالم وأنواع وقبائل ؟ من حرم الزيارات واللقاءات والتجمعات والتظاهرات والأعراس والمواسم ؟ لقد أصبحت الدعوة إلى الاحتفال والقدرة عل الحب مجال تقويم الشخصية الانسانية ، لهذا كان البطل يرتقي من «أنا» إلى «نحن» نحو الوصول إلى الجماعة .

إن المسرحية تعبير عن عدم التوازن في الواقع الذي ظهرت فيها ، ولما كان التوصل إلى هذا التوازن ممكنا ــ ان لم يكن حتميا ــ فغاية البطل هو الإنسان ... هو الحياة ، ومن ثم كانت تنطلق من داخل الإنسان ، من فهمه كجزء من كل متفاعل ، غير منغلق على نفسه ،

يمثل مجموعا لا فردا ... ولتكون «الفردية» شكلية ، وليست ذات دلالة ذاتية بحتة ولتكون كارثة ضياع الانسان المعاصر كارثة واقعية ــ لا بمعنَى الضياع الوجودي المادي بل بمعنَى فقدان الانسان لكل مقومات وصدق النظم والمعتقدات والاعراف والتقاليد ، في واقع متدهور بصفته كيانا قائما على أسس معروفة وحتَّى تصبح ضرورة التغلب على النظرة الميكانيكية غير الديالكتيكية في المسرح متبلورة في التأكيد على الاحتفال ، يكون هذا العمل بحثا عن بديل ديمقراطي في الحياة الروحية الابداعية ووضع حدّ للفوضَى الفكرية التي عزلت الإنسان عن الانسان . وهذا ما فجر ثورة البطل داخل المجموعة .. يقول (سأحطم عمل هذه المكاتب التي أبعدتك عن الناس ... سأحرق كل هذه الأوراق ... الأوراق الصفراء ، والحمراء والخضراء والبيضاء ، كل الأوراق والتقارير والصور واللوائح والشواهد ، (يأخذ في رمي كل الأشياء التي فوق السرير يضحك في هستيريا) أنا أحطم سجون الورق ... قردل ساعدني على تحطيم هذه الأوثان اللعينة) ، افتح يا جدار أود النزول إلى الناس .

تقوم النهاية في المسرحية على أساس التركيب التراجعي المستعيد للماضي الذي يسمح باعطاء احاطة ، اجتماعية شاملة بالواقع مما يجعل المحور الرئيسي فيها هو الكشف عن أسباب التناقضات القائمة في الواقع ، من أجل التغلب عليها : لهذا تصبح قضية البطل قضيتنا كذلك .

ان الجدران قائمة تلاحق البطل في كل مشهد ، وهو يصطدم بها في كل مكان : لهذا تنتهي المسرحية بالخطاب الإنساني الموجه إلى الناس :

«يأيها الناس اقتحموا هذا الجدار ... أريد أن أنزل إليكم قد يكون ملفي احترق حقا . من يدري ؟ ولكنني ــ أنا ــ أيها السادة غير قابل للاحتراق .. أبدا قل لهم ياقردل غير قابل للموت ، غير قابل للنفي ، غير قابل للاحكام الغيابية ، قل لهم انني غير قابل إلا لشيء واحد فقط ، وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة» .

ومن هنا تكون المسرحية صرخة احتجاج ضد كل الإيديولوجيات التي تغيب الانسان ، وتطمس حريته وكرامته ، وتخنق احتفالية الإنسان ، وتصادر الفرح والحوار المتواصل ، كما قال ذلك عبد الكريم برشيد .

2

أسئلة النقد

أسئلة النقد

أزمة نقد ... أم أزمة واقع ؟

الاقرار بوجود أزمة في النقد الأدبي ، أو نفي هذا الإقرار ، يتطلب أولا معرفة عميقة بهذا الموضوع الذي لاكته الأقلام ، واجترته الكتابات ، يتطلب الإحاطة بكل العناصر التي نرصد بها مكامن الأزمة ، لننتقل على ضوء ذلك من الملامح إلى العمق ، ومن الشكل إلى الجوهر ، لأن ذلك تفرضه طبيعة الموضوع ، باعتبار أن طرح التساؤلات معناه ، البحث عن العناصر المكونة للظاهرة ، وعن علاقة المبدع بالناقد .

لقد كان الاغراق في وصف الحالة التي تردى فيها النقد أخيرا ، سببا في تزايد تعميق السلبيات ، والمحافظة على ما هو كائن ، من خلال الصراع «المفتعل» الذي حاول الهيمنة على الساحة الثقافية، حيث أن الأوضاع والمؤسسات المأزومة وفرت حفزا زاخرا لانطلاقة مغلوطة له، وكان هذا يعني - بطريقة غير مباشرة - إسقاط العمل النقدي الإبداعي في تفاسير جامدة حائرة، وجعل الفكر «المنهجي» أو «النقد

المغربي» مفرغ المحتوى حتّى تنقضي الخبرة الضرورية لممارسة التفكير (الابستملوجي) السليم.

ان الحديث عن عوامل الأزمة، يفرض استقرار الواقع، بعد الصراع الذي فجرته الملحقات الثقافية لجريدتي ـ العلم والمحرر ـ ومجلة الثقافة الجديدة، والذي أدّى إلى اثراء التفاعل، بعوامل الخصب، والنقاش الحاد حول ماهية النقد، ووظيفته، وما يحمله من دلالات، والدور الخطير الذي يضطلع به لاغناء الثقافة الوطنية.

لكن إذا كانت لهذه العملية إيجابياتها، فلابد من الانتقال إلى السلبيات التي ميزت بعض الكتابات بغلبة طابع العدوانية، المنطلقة من الأحكام المسبقة، ومن التصورات الجاهزة، وهذا التأرجح بين الإيجابي والسلبي، الكمي والكيفي، بين الجيد والرديء، بين الموضوعي واللاموضوعي هو الذي يفرض الآن ـ مراجعة نقدية للتعابير التي استعملت كمسلمات في الصراع فنبحث لمثل هذه الكتابات عن موقعها في تاريخ المعرفة والعلوم، وعن الصلة الموجودة أو المفقودة أو العديمة في عملية الكتابة متسائلين بكل الحاح: هل عندنا نقد موضوعي؟

اتذكر سؤالا كان قد وجه إلى الأديب الروسي انطوان تشيخوف عن ناقد عصره، فأجاب قائلا: «إن هؤلاء يشبهون الذباب الأزرق، انهم يحدثون طنيناً مزعجاً ويحملون روائح كريهة».

هذا الجواب «لا ينطبق على نقاد عصر تشيخوف ـ فقط ـ ولكنه ينطبق على قطاع عريض من نقادنا العرب الذين لا يتورعون عن تناول الانتاج الابداعي بطريقة تعسفية، تجعل العلاقة بين المبدع والناقد غير مريحة تماما»، في الوقت الذي يمكننا فيه اعتبار الأثر الأدبي بالنسبة للناقد نقطة انطلاق فإنه عند الكاتب نقطة الوصول، لكن الآية هنا

تنقلب ليصبح هذا الأثر نقطة وصول عند الناقد العدواني .

فعملية الفتك ــ لا النقد ــ التي سادت في السنوات الأخيرة في البلاد العربية كانت قد انطلقت من :

1) مواقف ومواقع سياسية مسبقة مركزة على ما هو سياسي على حساب ما هو فني .

2) خلط الذاتي بالموضوعي على نحو ميكانيكي لا جدلي .

3) التمثل السطحي للأدب .

مما أثبت هنا بما لا يدع مجالا للشك ، حالة التردي الثقافية التي تذكرنا بعصور الانحطاط واستمرارية هذه العصور في احشاء الزمن الراهن ــ ويمكن تعليل ذلك بغياب أي قانون نقدي أو تخصص (أكاديمي) يلتزم المعرفة بالميدان ، ويحترم تاريخ الأدب والثقافة مما جعل كثيرا من الأقلام «الصحفية» تغامر في الكتابة وهي غير مسلحة بالمنهجيات الأكاديمية للبحث بمقتضياتها وتقنياتها عن الرؤى والمواقف المشكلة لحمولة النص ، ومن هنا يكون البحث عن النقد الموضوعي في الساحة الفنية بحثا في الفراغ ، لأن الأدب أولا لا يؤسس في فراغ ، ولأن النقد الذي يأتي بعد عملية الابداع لا يمكن أن يمارس عمله في فراغ ، لأنه وفي حدود غياب المفاهيم وغياب المنهجية التي تربط الممارسة النظرية بالممارسة التجريبية في إتجاه البحث عن البعد التحرري المستقبلي في الجماليات الهادفة يبقَى (النقد) عديم الجدوَى والفائدة .

ان حل اشكاليات النقد ــ في المغرب ــ بعد رحلة قصيرة العمر ــ تتطلب مفهوما علميا للتاريخ واللغة والإيديولوجيا ، ومفهوما علميا للذات والذات المبدعة . لأنه وفي حدود غياب المفهوم النظري ــ

كذلك ، وبسببه لا يتم التوصل إلى بلورة مفهوم يتصف بالشمول الذي يكون له تأثير في مجال الدراسات الإنسانية والاجتماعية .

ويبقَى النقد السائد ــ بعضه أو جله ــ لا يشكل إطارا مرجعيا واسع النفوذ ، لأنه مشكوك في صوابه، وطبعا فكلما ضعف تأثيره ، قلت الثقة به حتَّى بالنسبة للأبحاث في أقطار أخرى .

إذن كيف يمكن رسم الحقائق ، وترسيخ المفاهيم ، وإرساء الأجواء الديمقراطية الواعية في العملية الابداعية للخروج من الأزمة ؟ .

يطمح الحوار الهادف إلى اعلاء الوعي الحضاري للأمة العربية الصاعدة في وجه التحديات ، والمستعدة لمواجهة الأخطار الداخلية والخارجية بروح جديدة ، وروح الجماهير المسلحة بالوعي القوي السليم . وإذا كان هذا الطموح يتعرض للاحباط ، ويعتري الجسم الثقافي العربي ، فإن الواقع هو الضابط الأول لكل ممارسة فعلية ، يفرض التخطيط للاستقلال والتحرر وسط استراتيجية امبريالية لا ترغب أبدا في تنمية وتطوير الواقع العربي بقدر ما تهدف إلى خلق علاقة تبعية إقتصادية ، سياسية وفكرية وفنية .

وما الضجات التي تروج لها الثقافة الاستسلامية عبر كل المستويات التي لا يمثل الفني منها إلا نسخا باهتة ، تدمغها الثقافة المستوردة بخصائصها لتعميق الظواهر السلبية في الواقع العربي ويمكن رصد بعض العوامل المساعدة على بقاء الحالة على ما هي عليه في :

1 ــ غياب العملية النقدية المتعمقة ، وما لها من دور في اعلاء الظاهرة المزمنة التي يعيش عليها النقد العربي ، هذه الظاهرة أدت إلى اختفاء العمليات النقدية المتأنية التي تحدد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع ، وغيابها أدَّى إلى غلبة كفة النقد الانطباعي .

وهذه مرحلة من مراحل حياة النقد العربي ، هذا النقد المستعمل لكلمات طنانة ، تستعمل لتضفي البريق على الكتابة ــ وأحيانا تزيد الغموض في النص ، وهذه المرحلة كانت مرتبطة بافتقار الفكر والحركة :

ا ــ إلى حرية النقد .
ب ــ إلى وعي شمولي .

وقد ظهر هذا النوع حتَّى في النقد للواقع والمجتمع العربيين نقدا جذريا نقد المجتمع الذي مايزال في أحواله فكرا ترقيعيا ، وفي أفضل أحواله فكرا توفيقيا .

2 ــ قصر النظر البحثي ، لنقصان الخبرة الضرورية لممارسة التفكير (الابستمولوجي) السليم قد فضح عقم تلك الكتابات ، ومن ثم تم تعويض هذا النقص بتصور اخر يعتمد على تحديد دلالات الأثر الأدبي وتقييمه انطلاقا من معطيات خارج النص ، ولعل أوسع (المناهج) وأكثرها انتشارا في قراءة النصوص وتحليلها، هي تلك التي تصب عنايتها على إطار الأدب ومحيطه ، وأسبابه الخارجية ، وكثيرا ما تقع في «شرك» الشرح «التعليلي» أو بالأحرى شرح الأصول التي انبثق عنها هذا الأدب ، وتقف حائرة أمام وصف الأثر الأدبي بالذات ، وتحليل بنياته وتقييم مدلولاته .

3 ــ علاقة بعض الأنظمة العربية مع بعض «المثقفين» الرسميين علاقة تهدف إلى تمريغ الثقافة في الوحل ، تحت مظلة الأنظمة القمعية السائدة . في مرحلة تجرذم اليسار العربي وانحسار حركة التحرر العربية ، وصعود المد اليميني الرجعي ، لا يجعلنا نفاجأ بتنطع أي مشروع عدواني يستبيح انتاج أي أديب ملتزم داخل الحرب الأهلية السائدة في الثقافة

العربية هذه الحرب التي خنقت أنفاس النقد الموضوعي ، وأقامت على انقاضه نقدا تحيزيا جعل الانتاج يتحدد بالايديولوجيا المسيطرة فقط ويعتبر جل الذين كتبوا في هذا المجال عبارة عن مبشرين بما هو كائن ومهيمن ، وهذا طبعا جهل بدقائق الأمور وتفاصيلها ، حيث يستعملون المفاهيم دون دقة ودون تحديد دلالات المصطلحات ، وأحيانا يستعملون مفاهيم متباينة ومتناقضة ، كأن يلجأ بعضهم إلى الاتكاء على المفاهيم الشاملة ، أو المطلقة ، يقوي بها كتاباته بعد أن أصبحت بمثابة مسلمات يفسر بها ، ويوظفها مفاهيم متنوعة ومتباينة كالصراع الطبقي والبرجوازية والإيديولوجية (كموضة) و(مشجب) تعلق عليه كافة القضايا والمشكلات .

وهذا يعطينا فكرة إضافية ، هو ان الجمل الجاهزة المستعملة ــ عند هؤلاء النقاد ــ عاجزة عن فهم يتجاوز حدود هذه اللائحة فإذا خرجوا عنها فإنهم يغرقون .

إذن وأمام غياب العملية النقدية المتعمقة ، وقصر النظر البحثي ، والعلاقة بين المثقفين الرسميين والإيديولوجيا السائدة ، والابقاء على السطح السياسي فقط ، جعل الحضور مزيفا للنقد ، من خلال (ثوراوية) فقيرة ومحدودة وضيقة الأفق عن الغضب العربي ، وبالنتيجة بقي المجتمع العربي ــ والعمل الأدبي ــ بمنأى عن النقد الحقيقي ، لأن الحركة النقدية في حالة إنحسار ، ولأن الأدب العربي نفسه في حالة انحسار كذلك ، لأن الأمور لم تستقر استقرارا صحيحا ، ولأن الأزمة في جوهرها أزمة اختيارات اقتصادية وسياسية وفكرية وجمالية ، وهذا الانحسار لم يساعد على تحطيم الحواجز بين الأدب الابداعي والأدب النقدي باعتبار أن الأثر هو ــ دائما ــ نقدي كما أن النقد أيضا هو ــ دائما أثر أدبي ومن هنا تبقَى الحواجز قائمة ، وتظل علاقة الناقد

بالأثر – وبالتحديد علاقة هجومية ان لم نقل عدوانية .

اننا وعندما نرفض مثل هذا الواقع ، فلابد أن نجنح إلى قبول مشروع رؤية جديدة تسعَى إلى تذويب الأثر الأدبي في محيطه الثقافي والمجتمعي ، ونرَى في هذا الأثر منظومة دالة وكلية متماسكة في أجزائها ، انه البحث عن منهجية صحيحة في النقد .

البحث عن منهجية جديدة في النقد :

يراد بكلمة «المنهج» النقدي :

1) ضبط الوسائل التقنية ، ووضع قواعد دقيقة لها .

2) التبصر في الغايات التي يستهدفها النقد لفهم الظواهر الاجتماعية .

وهذا المنهج النقدي هو الذي به نتجاوز المساجلة الكلامية الراهنة التي ملأت الساحة ، والتي جاءت في شكل عرض المبادئ والآراء في صيغة المدح أو الذم دفاعا عنها ، أو طعنا في الخصوم ، وقد نجم عن ذلك ما يشبه التشويه والنفور ، وهذا ان دل على شيء ، فإنما يدل على أن هذا الجانب يعتبر صورة مصغرة للصحافة الأدبية في كثير من البلاد العربية التي تقع تحت سلطة الطوائف ، ومادامت الطوائف هي التي تحكم عالم السياسة ، فإنها أيضا هي التي تحكم عالم الأدب .

إن المجتمعات العربية – من حيث هي مجتمعات تحولية – فإنها تتقدم من موقف اكتشاف الذات إلى مواقع تحقيق أو تكوين الذات القومية والانسانية لتبخير المرحلة الطائفية ، لتجد نفسها في مواجهة نمط جديد من علوم الإنسان والإنسانية ، لذا فهل سيسترشد بما وصل إليه من علوم إنسانية من كل انحاء العالم ؟ وهل سيتمثلها بما يلزم تطورها ويفيد قضاياها ؟ .

إن العالم العربي مايزال يحمل أزمة التحقق السياسي للايديولوجيا ، ومايزال يحمل أزمة الفكر ، ومازالت هناك حاجات ملحة لإستمرار طموحات المجتمع العربي الثقافية لمعانقة نمط متحرر من المعرفة ، وطبعا وانطلاقا من هذا الطموح ظهرت عملية نقد ذاتي صارم ـ بلا خوف وبلا تشف ، لخلق ثقافة عربية معاصرة هي ثقافة التجدد والتحول ، وتعميم الكتاب والعمل الثقافي لضرب زعم كل الذين قالوا إن ممارسة النقد الذاتي تنزل اليأس بالأمة وتبذر الشك في خطوات الإنسان العربي .

لنسأل إذن هؤلاء : ماذا استفادت الأمة العربية من عملية الاحتكاك الحضاري مع الغرب ؟ وما هي مسؤولية الذين يزرعون الشك والتشاؤم والاستسلام في المرحلة التاريخية الراهنة ؟ إن هؤلاء عاجزون عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي . ان من ضرورات تحقق الذات العربية ، ليس انفتاحها وغربتها ، بل انفتاحها المتكافئ الملتزم بأساسيات الثقافة العربية المحاورة للعالم والمعبرة في آن واحد عما يريده العرب المثقفون لشعبهم ولشعوب العالم ، وليس دفع الواقع إلى المنحدر ، والانتقال من اخفاق إلى اخفاق وجعل الإيديولوجية المسيطرة تستنجد «بالثقافة» كأنها إحدَى أدوات «نضالها» ! ! .

لقد سعَى المثقفون العرب إلى تكوين ثقافة نقدية عالمية ، لكنهم كانوا يصطدمون ــ ومازالوا ــ بجدران الثقافة الجاهزة ، اما كايديولوجية مستعمرة واما كايديولوجية سلطة تخاف تطور شعبنا ، لكن هذا لا ينفي أن شكل سيطرة الإيديولوجية ، لا يتحدد إلا بشكل المقاومة التي تواجهها هذه السيطرة ، فالمثقف يصطدم بحجة السلطة التي تواجهها

هذه السيطرة ، التي تريد أن تقمع حجته بالقوة المضاعفة (السيف والمال) لكنه عندما يقاومها يسجن أو ينفَى أو يصلب أو يقطع .

الحديث عن الإيديولوجية المسيطرة — إذن — يتضمن بالضرورة الحديث عن المقاومة التي تواجهها ، أي بدرجة الصراع الطبقي وتمايزه السياسي ، ان الايديولوجية لا تدرس علميا في شكل سيطرتها — كما سبق الإشارة إليه — بل في البديل العملي الذي تطمح إليه الثقافة الهادفة. التي تعتبر الإيديولوجيا مشروع فعل وتأثير ، وليست مشروع فهم وتفكير .

لهذا فالبحث عن منهجية صحيحة في النقد معناه رفض الوصاية والقيود والتوجيه التعسفي ذلك لأنه :

1) من الصعب على الواقع المتطور — باستمرار — أن يدخل في قوالب صلبة ، وأن يقال له : لا تتزحزح عنها .

2) من الصعب بل من المستحيل قتل امكانات الإنسان المبدعة .

ومن هذين العاملين جاء الانتقال من التصور المتحجر للمعرفة ، إلى التصور العملي المتحرك ، أي الانتقال من تصوير المعرفة على أنها بصمة أو انعكاس لواقع قاصر ، إلى فهمها على أنها ممارسة الانسان وطريقة تصرفه كإنسان .

إن الشاغل النضالي الذي أصبح يحتل مكان الصدارة في ابداعات حركة الجيل الجديد كان الهدف منه ، هو تحديد الممارسة الثورية الابداعية الناجعة لاخراج الجماهير من الغيبوبة التي كرستها «الثقافة» الاستسلامية ، وذلك عن طريق التركيز على فعل الوعي ، الذي لا يمكن أن يتكون إلا على أرضية الحقيقة الواقعية ، وهو شرط الفعل ،

أي الانتقال من التمردية المتخبطة إلى التنظير العاقل ؛ إلى اكتساب معرفة عن التقنيات القاعدية (تقنيات المراقبة ... تقنيات تحليل المعطيات) ليصبح المنحَى العلمي يسمح بالسيطرة على التقنيات ، عوض أن يكون مسيطرا علينا بها ، أي الانتقال من المرحلة العربية الراهنة المتميزة بـ :

أ) القلق والاضطراب .

ب) تفريخ أدباء متخلفين عن حركية التاريخ من خلال التراجعات في المواقع والمواقف كما هو الشأن عند توفيق الحكيم الذي غيّر مواقفه ، ولم يغيّر مقاييسه ، غيّر موقفه السياسي من المجتمع والحياة مرات كثيرة .

ج) وضع الشعب العربي في متاهات إيديولوجية حالت دون اكتسابه وعيا كونيا وتاريخيا يضعه في الطريق الصحيح للخروج من دوامة الهزائم وليعرف الآخر : العالم الخارجي .

ان عملية الفحص المتأني للوضعية النقدية الحالية تدعو إلى القول أن الايديولوجية وحدها عاجزة عن خدمة القضية القومية ، وكثير هي الإيديولوجيات التي أنزلت بنا الهزائم والتقهقر والتفسخ .. وها نحن أمام هزائم متفاقمة ــ في معركتنا مع الصهيونية والامبريالية ، ومع التأخر ومع السياسات العربية التي تكسر الصف العربي من خلال الشعارات السياسية السطحية التي تعلن الحرية والديمقراطية لكنها شعارات فارغة من مدلولاتها الحقيقية ، فلسفة تكون طريقة جديدة في الرؤية ومنهج متفتح في معاينة الوجود ؟ إن هذا ما يظهر في الآفاق المستقبلية للنقد .

آفاق النقد المستقبلية :

بعد أن هيمن الوعي الامتثالي الماضوي والجدل التجريدي على

الثقافة الاجتماعية التقليدية وعلى تصوراتنا النقدية ، يمكن القول انه ومن أجل الاستقلال والتقدم ، استغرق نضال الثقافة العربية الجديدة ضد الظلامية والامبريالية مدَى قرنين أو أكثر ، وكان هناك هم فلسفي إيديولوجي في الوعي التاريخي للمثقفين العرب ، هو على الأقل وعي التساؤل عن مسار الماهية القومي .. فنتج وعي جماعي بضرورة القيام بعملية التحرر الوطني العام . فظهر على المستوَى الفكري تيار نقدي اتجه بصفة أساسية نحو دراسة أسباب التخلف والبحث عن الوسائل الفعالية للقضاء عليه ، وقد اعتبر المثقفون العرب هذه المرحلة بداية اليقظة والبعث القومي من أجل تحقيق الاستقلال السياسي والاستقلال الثقافي من خلال حضارة جديدة وعقلية تعتبر الفلسفة العربية ــ في هذه العملية ــ إحدَى مكونات الوحدة لأنها تدفع بخصوصياتها وفعاليتها الأقطار العربية والدول نحو الانصهار والاندماج في نموذج الثقافة القومية التاريخية المعاصرة .

ومن هنا يكون تجذير الثقة بهدف التغيير ، مرتبطة بمسألة فلسفة التقدم الاجتماعي ، ثقة مبنية على وعي الواقع القومي والواقع العالمي ، ثقة منبعثة من امتلاكنا الثقافة ، المناهج والأساليب والأدوات التي قهرنا بواسطتها ، لذا فالبحث عن منهجية جديدة في النقد وعن آفاق هذا النقد يتطلب تمثل هذه المنهجية وقولبتها واستعمالها لامتلاكها القدرة على التفسير والتطوير والتغيير ليكون في ذلك دفعا وتوسيعا لمسيرة الوعي العربي لادراك مشكلات الواقع الراهن لانتاج منظومة معرفية عربية جديدة ، تنطلق من الأصول وتتفتح للتطور بدون تحفظ وبدون تغرب .

ان الثقة الواقعية بالنفس ــ ثقة أمة تعاني تأخرا تاريخيا ــ لا يمكن أن تتحقق إلا عندما تصبح هناك ممارسة مستقبلية عقلانية وواعية ،

فبقدر ما نرسي أساسا واقعيا لهذه الثقة بقدر ما يدفع ذلك إلى البحث عن الخلاص الجماعي عوض الركض وراء الخلاص الفردي السهل ، الرخيص والبدائي .

وهذا ما يجعل التنظير للنقد لا يتحرك في خط دوراني ، لأنه لا يريد أن يجعل الحوار مشلولا يعطي حلولا عجائبية سهلة ، حلولا بلا شغل ، بلا تعب ، بلا عرق بلا كفاح .

1) ان النقد العربي في كل المجالات مطالب برفض تغطية عورات الواقع العربي ، مطالب أن يرفض أن يرش على العفن العربي عطرا ، مطالب بتثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه .

2) إن النقد الذي لا يبحث عن التمحور الذي تلتقي فيه المعطيات السيكولوجية والانسانية والاجتماعية والجمالية التي تعتبر الأصل في الفعل الابداعي ، فإنه في الحقيقة لا يكتشف الآثار الأدبية ، ولا يعيد بناءها وتكوينها ، بل تعقيدها ونفي جمالها العميق .

3) النقد مطالب بتسمية الأشياء بأسمائها ، برفض التهوين من حجم بلايانا ، ورفض تبسيط المشكلات ، لأن الحقيقة ثورية والثقافة الملتزمة تبقى ـــ دوما ـــ لاصقة بالحقيقة الواقعية .

إذن فالجوهري في الحديث عن وضعية النقد العربي تجرنا إلى تسمية الأشياء بأسمائها وهي :

1) ان شكل الإيديولوجية الأدبية المسيطرة هو المرتبط عضويا بالطبقات المسيطرة سياسيا .

2) ان الاعلام المسيطرة هو اعلام الطبقات المسيطرة .

لذلك فإن الأدب الجديد النقيض ، لايزال في حالة وسطية أو

انتقالية ، يتضمن الجديد لكنه في جديده يظل أسيرا في تجربته لافكار مغلوطة ... افتراضاته المسبقة ، مفاهيمه القبلية مفاهيمية الإيديولوجية التي يملكها عن الواقع ، أضف إلى ذلك أن فهم الإيديولوجية الأدبية القائمة لا يمكن أن يتم دون ربطه بخط الانتاج الكولونيالي الذي يحكم ومايزال يحكم الإيديولوجية الأدبية في أشكالها المتعددة المتعارضة والمتناقضة ويرَى أن مضامين الثقافة يجب أن يكون امتدادا لها من خلال الأوعية والقنوات المتصلبة لما تريده إيديولوجية السلطة ، وغالبا ما يريده المتسلط ، ومثال ذلك استتباع الثقافة المناضلة في مصر بالتهجير، بالقمع وبالسجن وبالترغيب ، وذلك في أحلك ظرف عرفته الأمة العربية .

لكن الأثر الأدبي الملتزم سيظل حيا رغم كل محاولات العنف ، لأن فلسفة المستقبل العربي لا يمكن أن تكون إلا صحيحة هادفة وهذا ما بدأ يتبلور في مرحلة تشكيل واقع وعي جديد ، واقع يصبح منطلقا لوعي نقدي أعمق ، لا يكتفي بمحاولة فهم الظواهر من حيث هي حركة على سطح أفقي ، بل كسهْم ينفذ إلى الأعماق ، يغوص على بنيتها الضدية ليجلو طبيعة الفاعليات في حركة دائبة .

الخطاب النقدي المسرحي
بين الهواية والاحتراف

تبقَى مسألة العلاقة بين المسرحين الاحترافي والهاوي ، بعيدة عن كل تحليل موضوعي ان هي ظلت حبيسة النظرة الضيقة ، والتحليل السطحي لكل كلام عن الخطاب المسرحي وخلفياته في كل جانب ، بعيدا عن النقد والتحليل وإيجاد العلاقة بينهما بمعزل عن البنية الثقافية المغربية ، المنغرسة في شروطها التاريخية ، والمولدة لمختلف النشاطات الإنسانية ، وللأدوات التعبيرية التي تملك شرعيتها بعمق انخراطها في الواقع وتفاعلها معه وصحة حسابها وعمق تجربته ، هذا الخطاب الذي يتحول من سياقه الاخباري ، إلى وظيفته التأثيرية والجمالية حسب الموقع الذي يتحدث منه المبدع ، على اعتبار الدور الاجتماعي للمسرح كجزء من أجزاء البناء الفوقي وكمؤسسة يلتقي المجتمع بها من أجل تأكيد ذاته وإعادة انتاجها أو نفيها من أجل خلق رؤية جديدة للعالم .

وإشكالية تحديد معنائية الاحتراف والهواية ، خصوصية كل منهما ، منطقاتها الفكرية نوعية الخطاب المرسل إلى الجمهور ، وما يحمله من خلفيات ومؤثرات بواسطة مجموعة من الإشارات والعلامات ، يجعلنا أمام موضوع متشعب تتداخل مكوناته وقضاياه ، مما يفرض تحديدا لأطراف الموضوع :

- الاحتراف كمؤسسة لها طابعها المتميز ، الذي يجعلها ظاهرة منطلقة من مجموع الشروط التاريخية التي أفرزتها.
- التعرف على الخطاب المسرحي لدى الهواة وعند المحترفين ، إيجابياته وسلبياته وموقفها من العاملين في مجال النقد المسرحي.

إن غياب نص قانوني منظم للاحتراف ، يجعلنا نتعامل مع الظاهرة ، في تجلياتها وما تعنيه من حركية في انتاجها على مستوَى الكم والكيف ، لأن الظاهرة كما يقول لنين «أغنَى من القانون» ثم إن هذا الانتاج لا يمكن أن يكون بريئا في دلالاته ومن هنا لا يمكن الحسم النهائي في هذه المسألة لأن القضية في عمقها ليست قضية هواة أو محترفين إنها قضية مسرح أو لا مسرح ، إننا إذا ألصقنا السلبيات - بصفة مطلقة - بالمحترفين نكون قد نفينا بعض تجاربهم الإيجابية والتي تركت بصماتها على مسيرة المسرح المغربي ، فأثارت مجموعة من الأسئلة حول طريقة تأصيل المسرح العربي ، إن أعمالهم كانت تمثل مرحلة التلاقح والتفاعل ما بين المغرب والغرب ، لكن هذا التأصيل سقط في تغريب الغرب لغياب ضوابط التفاعل الحاصل وفي الانبهار بالشكل الأوروبي «لانعدام فلسفة ثقافية عربية توجهه وترشده ، وتملي عليه التقاط مواد ، من المشروع الثقافي الاجتماعي الذي تشيد أعمدته ومواده الجماهير في إطار الدلالات والمؤشرات التي تقودها الفلسفة الثقافية» ، وهذه السلبيات أجهضت ميلاد هوية متميزة للمسرح العربي منذ البداية وهذا لم يأت صدفة ، لكنه تولد من غياب نقد موضوعي فزاد هذا في اتساع هذه الظاهرة وانتشارها بكل ما تحمله من ترد أوقف عملية الاخصاب ، يقول عبد السلام المسدي : «ولأن بقيت كل الممارسات النقدية عند العرب سجينة الأخذ ، محظورا عليها العطاء فما ذلك إلا لافتقارها إلى بعدين : بعد نقدي وبعد أصولي ، فأما

انعدام البعد النقدي فتفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة ، وهي ظاهرة يخصب بها الافراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة فإذا بالخلق ذوبان عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم . واما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا للحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ، ولاسيما المحدثين منهم ، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى أنا لا نكاد نعي وجود «أصولية» للأدب والنقد ، بل ولفلسفة المناهج نفسها ، فقصر بذلك النظر «الأصولي الابستيمولوجي» فكان لزاما ان ترجح كفة الأخذ كفة العطاء»[1] .

لكن وبظهور النقد كممارسة أدبية اجتماعية بدأ التوجه إلى تأسيس نقد منطلق من مشروع رؤية جديدة تستوعب دور المسرح في التغيير وقد لعبت التراكمات الموجودة دورا أساسيا في خلق صراع أدبي نقدي للرفع من مستوَى قراءة النصوص قراة سيميائية على مستوَى الكتابة الأدبية والسينوغرافية والعرض الذي يلتقي فيه النص والاخراج مع الجمهور .

وطبعا فإن ظهور هذا المشروع النقدي ، أفرز لنا موقفين منه خصوصا بعدما بدأ يدرس الخطاب المسرحي ، لا في مستوَى صدقه ، بل في مستوَى صحته إن الصدق معيار أخلاقي ، أما الصحة «الصحيح» فمعيار موضوعي . هذان الموقفان كانا متناقضين في رؤيتهما للعملية النقدية الموقف الأول يرَى في النقد ضرورة ملحة تمليها طبيعة العمل الأدبي والتاريخي . أما الموقف الثاني فيرى في النقد عملا زائدا يخلق نقاشا عقيما لأنه يقرأ الانتاج قراءة تعمل على تحديد وظيفة الانتاج

(1) عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب ، ص 14 .

المسرحي داخل التركيبة الاجتماعية للمتلقين .

إن النقد مداخلة معرفية في حقل الأدب ، وهي مداخلة تسعَى إلى تقييم وتصحيح العمل المسرحي ، من حيث كونه علاقة في جملة العلاقات الاجتماعية ، أو مداخلة تحاول الفعل في الحقل الاجتماعي ، أو قطاع معين في هذا الحقل ، انه يتعامل مع مواضيع انتجها جهد معين في ضوء شرط تاريخي معين ، لهذا فأهم عناصر التحليل التي ينفيها أصحاب الموقف الرافض ـ أي بعض المحترفين ـ عن عنصر الخطاب «يقول ماذا ؟ وكيف ؟ ولمن ؟» أي ما تنضوي عليه المسرحية مضمونها وكيفية التعبير عن هذا المضمون وتحريره في رموز لتكوين الخطاب .

إنه موقف معاد للمبدعين الذين يمارسون النقد ، ويحققون العقلانية الديموقراطية بل محاولة لاجهاض هذا النوع من المداخلة الفاعلة التي تطمح إلى «تكريس أمر إيجابي ومواجهة أمر سلبي ، وهزيمته ان أمكن» والمتمثل في الخطابات المصنوعة حسب الطلب ، والتي تعلب خارج السيرورة التاريخية ـ ان النقد المسرحي الجديد بالمغرب عملية تؤمن ان كثيرا من المجتمعات التي صار النقد أساس وعيها وتطورها هي التي تقود ذاتها وغيرها في عصر المعرفة ، وهي قيادة تنطلق من وضع الأسئلة المقلقة ، ولا تقبل ـ بتاتا ـ الأجوبة الجاهزة التي يحاول بعض العاملين في مجال الاحتراف تقبلها دون نقد أو تحليل أو معرفة ابيستيمولوجية ، ان هؤلاء يعتقدون أنهم يملكون الجهاز المؤسسة بينما نرَى ـ لو دققنا في حقيقة الأمر ـ أن الجهاز المؤسسة هو الذي يملكهم وأنهم يدافعون في الحقيقة عن جهاز لم يعد لهم أية رقابة عليه ، جهاز لم يعد كما يعتقدون أداة في يد المنتج بل أداة تقف ضد المنتج وبالتالي ضد الانتاج .

هذا الانتماء بكل ما يحمله من تبعية للاختيارات السياسية.

والاقتصادية والفكرية المهيمنة ، يغيّب وضع الأسئلة وينفيها ، وفي تغييبها نضع في هذا البحث مجموعة من الأسئلة ، كعوامل مفسرة لمسيرة الوطن العربي كان قد طرحها عزيز ديب ، وهي أسئلة تقض مضجع الكتابة الرسمية المختومة بطابع الحزب أو المؤسسة المتحكمة في سير الأمور ، وتخلق هوسا عند بعض المحترفين الذين يعملون على تحييدها وتسطيح دلالاتها :

«1) هل يسير الوطن العربي من التخلف إلى التقدم ؟ ، أم من التخلف إلى الانحطاط ؟ .

2) ما هو مستقبل الأمة العربية في أوطان تتزايد شرذمتها وانقسامها ؟ .

3) ما هو موقع الانسان العربي في معركته الحضارية في أوطان يتزايد فيها الاعتداء على كرامة الانسان .

4) هل الوطن العربي ماض إلى استغلال ثرواته في حكومات تقتلع آخر ما تبقَى من عملة صعبة في الوطن العربي لتودعها في البنوك التي يهيمن عليها الرأس مال الصهيوني ؟ .

5) فلسطين إلى أين ؟ في أوطان تقوم حكوماتها بمطالبة العمل الفدائي بتقديم «الخوة» وشهادة حسن السلوك ، في كل يوم ، وفي أكثر من مكان وموقع».

هذه باختصار الأسئلة التي نراها تشكل مادة النشاط المسرحي العربي ، وثمة مواد كثيرة يمكن لخيال الكاتب المسرحي استنباتها في الحوار الذي يجريه بين أشخاص مسرحية»[2] وهذا لا يعني تصيير

(2) عزيز ديب ، المسرح العربي من التحريض إلى التهريج ، قضايا عربية ، ص 89 ، ديسمبر 1980 ، السنة السابعة ، العدد 12 .

الخطاب السياسي مجرد موقف آني ، وعبارة عن تركيبة كلامية بل هو دعوة إلى جعل النص وحدة معرفية ونص أدبي يدخل في المشروع الثقافي العربي المستفيد من منطلقات فكرية وحضارية متقدمة تتحرك في فضاء الانتماء إلى نظرية إيديولوجية تنتمي إلى عمق الوعي ، وحصيلة التراكم المعرفي السياسي والثقافي القومي .

إن خطابا مسرحيا من هذا النوع سيحمل زخما للتوجه الإيديولوجي النابع من الفهم العميق الجيد ، للصراع المعيش ، الفكرة وضدها لجعل الكتابة البديلة مستعدة للسير إلى نهاية الطريق ، والتحول إلى مواقع الطبقات المستغلة . وللوقوف أمام الكتابة الرسمية التي ترتبط بالمؤسسة المسرحية المهيمنة التي تجعلهم يتراجعون عن المواقف النقدية ويدافعون بشكل مباشر عن السائد .

ستكون إذا مهمة النقد تذويب الاثر المسرحي في محيط الثقافة والمجتمع تذويبا لا يلغي التميز والخصوصية انه عمل يبدأ فيه النقد من منهج . من الإيمان بأن كل المناهج تملك شرعية الاختلاف . والاختلاف هنا لا يعني الانتقاء والتلفيق وموسمية الأدوات التي تظهر بمناسبة مهرجان مسرح الهواة السنوي ، أو عرض بعض أعمال المحترفين ، بل يعني العمل النظري المتطور من أجل انتاج أدوات نظرية تقارب العمل المسرحي كي تتلمس أدبيته أو تفضح غيابها .

يسعَى رجم النقد الموضوعي من طرف بعض المحترفين إلى تحقيق الاظلامية ، وهو موقف معاد للعلم وللتغيير وضرب للمنطق العقلاني الذي يغيب من خطاباتهم السياسية القائمة على التهميش الحضاري وافقاد المراجع الحضارية والتاريخية لتضييع الهوية القومية .

فعن طريق تصريحات بعض المحترفين على صفحات بعض الجرائد

المتخلفة في مادتها وفي رؤيتها ، وعبر اللقاءات الاذاعية أو التلفزية نجدهم يضمرون العداء لكل مشروع صاف جديد ، منادين بتماثل القول وثباته ، وهو نداء يسعَى إلى تجميد الحياة لينفي تعدد الرؤى للانسان والمجتمع والعالم . فقط للدفاع عن المؤسسة من جهة ، والمصالح الخاصة التي يعكسها مسرحهم كعمل ينتج بضاعة في معامل/ فرق. فكان لابد من تكوين نقابة للمسرحيين، لها إطارها القانوني لتضطلع بمهمة الدفاع عن المنتجين ، هذه النقابة التي أعلنت عن إفلاسها لأنها لا تسعَى إلى تأسيس مشروع ثقافي بقدر ما تسعَى إلى تبديل وتجديد أدوات الانتاج لتراكم الربح المادي الذي يعرف أصحابه طبيعة التركيبة الثقافية للمتلقين وهي تركيبة تتأثر بالمحتوَى الدلالي المتخلف لهؤلاء المحترفين .

نجد أن أغلب هؤلاء المحترفين قد استهدفوا المهنة / الحرفة ، التمثيل كصناعة ولم يستهدفوا الرسالة الخطاب وراء المهنة ولو أنهم استهدفوا الرسالة عن إيمان لكانوا قد خرجوا من أزمة الخطاب السياسي المسرحي الذي يعيش أزمة شرعية وقدرة على تقديم البدائل للوضعية الحالية ، ولكانوا قد رسموا استراتيجية للمدَى الطويل تضع في اعتبارها المعطيات السياسية والاقتصادية للحاضر وتتنبأ بالمستقبل . ان خطابهم تبريري يؤيد الوضعية القائمة والمعادلة الحضارية المفروضة ويعطيها الشرعية الثقافية من خلال التزامه بالمراجع الثقافية المتخلفة التي تعتمد عليها المؤسسات التي تنظر إلى الجمهور على أنه متفرج ، متلق بارد ، ومشتر لسلعة معروضة ، وإلى الناقد كمثبط لاعمالها لأنه يحمل النص قراءة تخرج عن المراد المتوخَّى من الأعمال المقدمة وهو شعار «الفن للفن» الذي أعلن عن افلاسه الفكري والفني في أعمال الهواة التي عقلنت الخطاب فأخرجته من الأحادية والقصور التحليلي والسكونية التي كانت سائدة

عند بعض المحترفين وهذا جاء نتيجة حضور الوعي بجدلية الصراع الاجتماعي التي أعطتنا أعمالا متقدمة تتوخّى اعداد المتلقي للتعامل مع ترابه ، وزمنه ، بشكل يتفق مشروعه الحضاري المتجه إلى انهاء حالة التشردم والتبعية التي تغرق فيها الأمة العربية لهيمنة التفكيك السلفي ونتيجة لحالة التماهي التي يعيشها هذا الخطاب مع الخطاب الليبيرالي .

إن الانتاج الفني ـ ضمن إطار المؤسسة الاحتراف يكتسب طابع المادة الاستهلاكية ، إذ لا ينظر إلى العمل الفني على أساس صلاحيته بل على أساس صلاحيته بالنسبة للمؤسسة وتبقى جودته جيدة بالنسبة للمؤسسة التي يدعو فيها بعض المحترفين بطريقة خفية إلى مبدأ : «دعه يعمل دعه يمر» من أجل الربح التجاري وكسب المنفعة من الفن بل والامتيازات عند البعض ، مما يفرغ مسرحه من كل همّ أو قلق أو إخصاب للخيال الاجتماعي العربي بالمزيد من الأسئلة التي تساهم في توظيف المشكلات التي يطرحها النص . ان عملهم ونقدهم الشفوي لا يخرج عن طاعة القيم ، والمفاهيم الخاصة بالسلطة وطبقاتها السياسية حتّى ان الاعلام إذا وجد نصا حاملا أمينا لمقولاته وقيمه أجاز تحويله إلى عمل مسرحي ، وهذا يؤكد على أنه ليس ثمة نظام سياسي بلا نظرية إعلامية ... وليس ثمة نظرية إعلامية دون أن تكون تعبيرا محددا عن نهج سياسي محدد ، وتلخيصا وفياً لأهدافه ومبادئه وفلسفته الاجتماعية . فليس هناك نظام رأسمالي يصوغ نظرية اعلامية تتحرك نحو أفق اشتراكي بل لا نجد نظاما رجعيا يضع لنظرياته الاعلامية رجلا تقدمية تمشي عليها ذلك أنها ـ أي النظرية الإعلامية ـ تشكل الصياغة العملية واليومية للنظرية السياسية للنظام التي يجري تعبئة الجماهير في إطارها .

هذا يؤكد أن الخطاب المسرحي في العمل الرسمي يوظف للتنفيس

عمّا يزرح المتلقي العربي تحته ، من ضغوط مادية ، وعصبية ونفسية ليخرج من العرض جاهزا للدخول من جديد في دورة عجلات الانتاج ، وهذا هو السر الذي يكمن في الدعم الذي تدعم به المؤسسات الحكومية العربية في أكثر من بلد عربي ، وهو دعم يوجه أجهزة التلفزيون والسينما كقنوات اعلامية ساهمت مساهمة فعالة في خلق الأسماء اللامعة ، فانقلبت المبادئ والمقاييس ، ولم تعد مهمة المخرج تقديم أعمال مسرحية جديدة بل إيجاد الأدوار المناسبة للأسماء اللامعة .

على هذا الأساس يعتبر المسرح وأنشطته الثقافية ، إحدى وسائل الطبقة السائدة لتنميط الوعي الاجتماعي ، داخل شخصيات الأفراد بشكل يتفق على المدى القريب والبعيد مع مصالح الفئات الاجتماعية المهيمنة على آلية الدولة وعلى وسائل الانتاج وهذا يؤكد على أن الواقع المادي يصنع أنماط التفكير ، وان العلاقة وثيقة بين التعبير الإيديولوجي والبنية التحتية كأرضية مادية للصراع المسرحي بين مالكي وسائل الانتاج وقوة الإنتاج ، ويعمل المسرح التابع للمؤسسة الرسمية على فرز التسلية ليضعها في خدمة البرجوازية أو إلى «تلبية الحاجات البرجوازية المطبخية» كما يقول بريشت .

عندما نرجع إلى المقولات التي يروجها بعض المحترفين لضرب أعمال الهواة الناضجة نجد أن الأحكام الصادرة في هذا المجال تنعت عملية التجريب والتأسيس التي يتزعمها بعض الهواة تمثل مسرح النخبة ، لأن خطابها خصوصي لأنه يستند إلى فضاء مفاهيمي خصوصي أو بمعنًى أوضح فإن هذا الخطاب الغارق في الغموض والتعقيد المكبل بواقع مرجعي هو التعبيرة الطبقية يبقى في مستوًى النخبة المثقفة القادرة وحدها على استجلاء الغموض وسبر أغوار الخطاب ، وتتبع حركته الداخلية وما تحمله من رموز وتراث وأحداث تاريخية وواقع معيش ، ان هذا

المسرح في رأي المحترفين ليس شعبيا لأنه لا ينجح جماهيريا لأنه لا ينزل إلى المستوَى الشعبي انه منطق مغلوط تدحضه حركة مسرح الهواة الناضجة فكريا وفنيا والتي تعتبر رأس الرمح في تشخيص نوعية المجابهة مع فن الواقع ولا توازن العالم.

لقد سعَى بعض الهواة إلى جعل عمله رؤية للعالم وموقفا من هذا العالم، فأصبح مقياس صحة نشاطهم الإبداعي، هو مقدار ما فيه من حقيقة علمية عن الانسان والعالم ذلك أن الرؤية العلمية عندهم هي الأساس كما أن الرؤية الفنية عندهم بكل إيجابياتها قد فضحت لنا سلبيات بعض المحترفين نذكر منها:

«1) عدم ارتقاء اللغة المستعملة إلى مستوَى التاريخ والأحداث القومية الكبرَى مما يقف حائلا دون انجاز وظيفة معرفية فعالة في مجال المسرح.

2) عدم القدرة على تخطي عقبات محليات اللهجة المجوفة لجعل المسرح العربي المعاصر لغة تعبيرية مشتركة، هي الفصحَى التي تشكل جسور الوصل بين جماهير المسرح في كل أرجاء الوطن العربي مما يجعل انتاجهم لا يحقق وجودا يتناسب مع كيان الأمة العربية.

3) تغييب الوعي وجدلية الصراع الاجتماعي مما يجعله توكيديا أكثر منه استدلاليا وعقلانيا بحكم انه يركز على مقولة التثبيت والتغطية والتكريس أكثر من التحليل العلمي والعقلاني.

4) ان مسرحهم عمل أخلاقي يدعو إلى إصلاح المستحيل عن طريق الاندماج مع النماذج المقدمة كواسطة بين المسرح والجمهور».

نتيجة لهذه السلبيات «نشأت حول العاملين في هذا المسرح صناعة

استثمارية» تعمل على استقطاب بعض الهواة (الذين لا عمل لهم) للوصول إلى الاحتراف، إلى الاشهار إلى الأعمال السينمائية الساقطة، ويبقَى الهواة الملتزمون وحدهم يناضلون من أجل بقاء الكلمة النقية التي تنفي المواضيع المتناولة عند بعض المحترفين. هذه المواضيع فقدت في وعي الناس انسانيتها وطابع علاقاتها الانسانية، بسبب من الاقتصاد البضائعي الذي يركز موقع المصالحة المقصودة مع العالم فيجنب المتلقي اتخاذ أي موقف سياسي بل يعمل على تثبيت قناعة المتلقي بالظروف على أنها قدر فكما تلوح البطالة كقدر مثل الزلزال تصبح الأزمة الاقتصادية والهزائم والنكسات دون سبب. ويصبح التطهير الأرسطي في هذه المواضيع متجها نحو المصالحة ووسيلة تبرير سياسي وهذا ما يرفضه الهواة فيدخلون في صدام «مع الحكومة التي تمنع كل ما هو جيد وتسمح بعرض كل ما هو تافه فالأول الجيد يهددها ويزعزع أركانها، أما الثاني التافه فهو المؤازر للواقع أو يقف منه موقف المحايد».

ان الاهمال المتعمد الذي يسكت على تجارب الهواة الطلائعية، ويقف عقبة في وجهها يعتبر عملا مقصودا حتَّى لا تصل الأهداف والمبادئ والاتجاهات الانسانية إلى الجمهور حتَّى لا يتم تحريضه واستنهاضه إلى مستوَى التناقضات القائمة بين الشعب والطبقة السياسية. وحتَّى لا نسقط في تعميم إيجابيات الهواة وتلميعها على حساب بعض أعمال المحترفين التي سجلت حضورا إيجابيا يجب أن نذكر أن في مجال الهواة توجد سلبيات كذلك أهمها غلبة المراهقة الفنية عليهم وهو ما يعكس حاجتهم إلى ترشيد من خلال مناخ صحي حتَّى ينضج ويؤتي ثماره خصوصا وان قسما منه يعمل على رفع صوته بصرخات عفوية تكون في أغلبها صيحات رومانسية بلا رشد وقسم ينتهي إلى ما يشبه الاحتراف. وتبقَى مسألة الدعوة إلى تقويم وترشيد الفن والثقافة،

رهينة بما هو أعم وأشمل أي قيام عمل مجتمع راشد يشعر فيه الانسان بانسانيته وبكرامته ، لأنه لا حياة للثقافة ولا للفنون إلا في إطار اجتماعي ديموقراطي يمارس فيه المثقف الأديب والفنان حقه في التعبير لا يقيدها إلا التزامه بالدفاع عن مصالح الناس وآمالهم وصيانة مجتمعه من التبعية ووضع حد للمنطق الاستعراضي المعتمد على التعميم والتبسيط الخطابي الذي تنشره مسرحيات بعض المحترفين .

إن الترشيد للمجتمع لن يتحقق بمعجزة ، وإنما بفعل عناصر عديدة لعل أكثرها خطرا الفن والثقافة وتلك هي جدلية العلاقة «المجتمع / الفن» أو «الفن / المجتمع» التي تهدف تغيير الملامح العربية بتفتيت بنيتها الانسانية والحضارية لبنائها بناء جديدا يرتكز في خطابه على مشروع التوحيد القومي وهذا ما بلورته أعمال الهواة الناضجة نذكر بعض الإيجابيات منها .

1) «ارتكاز أعمال الهواة على الصراع الاجتماعي بالمغرب ، وعلى معانقة القضايا التحررية في العالم العربي وفي مقدمتها القضية الفلسطينية . كما تميزت على مستوَى الشكل بمعانقة بعض التجارب المسرحية الانسانية ، الملحمية ، التسجيلية ، العبثية ، الاحتفالية»[3] .

2) التعامل مع اللغة كرؤيا تكسر المألوف ، وتسعَى إلى ابداع لغة بديلة لكتابة الزمن البديل .

3) الانتقال من البطولة الفردية إلى البطولة الجماعية ، إلى الشرائح الدنيا المهمشة في المسرح الرسمي .

---

(3) أحمد العراقي أزمة المسرح المغربي المدينة ، ص 20 ، العدد 6 ، يونيو 1931 ، هوامش : فيصل دراج ، الأديب / الايديولوجيا ، الطريق ، العدد 5 ، تشرين الأول / أكتوبر 1979 .

4) ممارسة دوره بوعي في النقد والتغيير الاجتماعيين رغم الحصار المضروب عليه.

5) المساهمة الفعالة في معركة الحضارة التي تبني خطابها اعتمادا على تكوين بنياته الداخلية المرتبطة أشد الارتباط بالتجربة التاريخية وهو خطاب يحرض الجمهور ضد الممارسات الخاطئة ويدعوه للمشاركة في تغييرها وهذا ما جعله حركة جديدة في وعي جديد ونقد جديد معتمدة على الدراسة السوسيونفسية للمتلقي المغربي.

مسألة النقد المسرحي بالمغرب

البدايات أو غياب المنهج :

أولا يجب أن ننطلق من الحقيقة التالية وهي أن النقد المسرحي لم يكن موجودا لأسباب ، وبدأ ينمو لأسباب منها وجود العمل الابداعي المسرحي الذي حرك كتابات نقدية تتفاوت في المنظور والمستوَى ، نحن نعرف أن المغرب لم يكن يملك تقليدا في النقد المكتوب ، حيث أننا لم نعرف ناقدا مثل ابن سلام الجمحي أو ابن قتيبة أو الجرجاني ، وربما كان النقد الاخواني ، والمعتمد على الممارسة الشفوية هو الطاغي على التراكمات الموروثة في مجال نقد الشعر والقصة . لكن النقد المسرحي المكتوب ظل غائبا لغياب المسرح كتجمع شعبي ، وعندما بدأ السعي لتأسيس مسرح عربي مغربي ، بدأ العمل لمسايرة نقد يساوق نشاط المسرح ، هذا النقد الذي بدأ انطباعيا ــ كمرحلة أولى ــ في التعامل مع الفرجة المقدمة .

لذا فإن الاقرار بوجود كتابة «نقدية» انطباعية يرجعنا إلى منهج «تين» و«سانت بوف» الأكثر انتشارا ، بعد أن أصبحا مقبولين من طرف بعض الذين تبعوا هذا المنهج ، حيث كثيرا ما كانوا يسجلون خواطرهم على الحالة التي تبدو لهم كنتيجة مباشرة للقراءة ، والمشاهد دون حاجة إلى شرح أو تحليل أو مناقشة وكثيرا ما يتم النظر إلى المسرح

وتقييمه بمقاييس بعض الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة على سبيل المثال .

لكن وحتّى لا نعزل وضعية الكتابة النقدية في المغرب ـ عن محيطها العربي لابد من القول ان أي تصور أو حكم على هذه الوضعية إنما هو جزء من حالة النقد العربي لوجود تأثير بينهما وبشكل غير متكافئ . إلا أن النقد في المغرب يحتفظ بخصوصياته وهذا شيء طبيعي باعتبار أنه يبحث عن هويته في مطلع الستينات وكان لا يعدو أن يكون مقالات وتدبيجات وصياغة انطباعية تفيض من حين لآخر عبر الخاطر ، وهي ان دلت على شيء فإنما تدل على الكسل الفكري وغياب المنهج . حيث كانت الكتابة في هذه المرحلة كتابة صحافية تستجيب لمتطلبات العمل اليومي أكثر مما تستجيب للموضوعية ، والانضباط والبحث المتأني الذي يقرأ العمل من الداخل ، ويمكن أن نستثني كتابة عبد الله شقرون وأحمد الطيب العلج والحسين المريني الذين حاولوا رصد الاشكال المسرحية الشعبية عن طريق التأريخ لها وربطها بجذورها الاجتماعية والفنية (الحلقة ـ البساط ـ سيد الكتفي ـ سلطان الطلبة ـ عبيدات الرما ...) .

ولكن ومع السبعينات أصبح النقد يخلق الجو الفكري الذي يخصب التوجه المسرحي المغربي ، ويشحذ الذهن لدَى الفنانين ـ لا عن طريق الشرح ـ ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة التي تجاوزت تراكمات المصطلح التي لم تكن تتوفر على ضابط واضح ، ولا على منهج نقدي يقعدها ويجنبها تعويم المصلح ، ويمكن أن نذكر أطروحة الأستاذ المنيعي «أبحاث في المسرح المغربي» التي أرَّخت عن طريق الجرد التاريخي للأشكال الشعبية والنشاطات المسرحية التي كانت قبل وبعد الاستقلال .

إن النقد المسرحي موجود ـ الآن ـ في الساحة الثقافية في المغرب ، «وهو ما نؤمن به ، والوضعية التي هو موجود عليها هي التي تدعو إلى التحدث عن بعض جوانب هذه الوضعية ، حيث تلعب الصراعات السياسية دورا كبيرا في اذكاء الصراع النقدي على اعتبار أن النقد والابداع لا ينفصلان عن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، ومن ثم أصبح النقد يتفتح على الجوانب الذاتية والموضوعية للاسهام في الصراع الاجتماعي ، وأصبح الابداع متوفرا بشكل يسمح للنقد أن يأخذ دوره في الصراعات السياسية التي يعيشها العالم العربي لابراز دور النقد في الصراع الاجتماعي».

إن المشروع النقدي الجاد في المغرب ، مايزال حديث العهد بالولادة ، صحيح أن هناك مآخذ لا يمكن أن يسلم منها لأنه شيء يولد من غير ألم ، وهذا المشروع ينحت لنفسه أبجدية الكتابة النقدية الجديدة ، لا علاقة لها بما كان يدبج من خواطر ومقالات وهذا المشروع الطموح لا يكتفي بالمشاهدة أو القراءة ولكن ادراك النص في كليته ككتابة مشروطة في قوانينها بقوانين خارجية اجتماعية وتاريخية. لقد «لعبت الجامعات المغربية دورها الإيجابي في خلق أرضية جديدة ومنظور جديد يكون البديل لما هو كائن وسائد في النقد الانطباعي الذي يعتمد على تسييد وعي نقدي مغلوط يعتمد على التوفيقية في مفاهيمه والمهارة الوصفية في تحليلاته». إن البديل يتبلور في طرح منظومة نقدية جديدة بدأت تسلط الأضواء على الفضاء الابداعي الذي يتحرك الكاتب في نطاقه ، وهو التيار الذي يؤسس منظومة قراءته للنص المسرحي على الرجوع بدلالاته إلى خلفياته الاجتماعية والتاريخية ضمن رؤية تعتمد على مقولة الصراع داخل المجتمع .

إن هذا التيار ركز على سسيولوجية المضمون ، وأصبح المنهج

الاجتماعي والتاريخي يمتلك قوة المبادرة على صفحات بعض الجرائد الوطنية ومن الذين اضطلعوا بهذه المهمة مجموعة من الشباب امثال عبد الكريم برشيد ـ الذي يزاوج بين التنظير والممارسة ـ قاوتي محمد ، كويندي سالم ، محمد أديب السلاوي ومحمد مسكين ورشيد بناني .

هل النقد المسرحي في أزمة ؟

إن النقد الأكثر رواجا ، والظاهرة السائدة فيه أنه ليس متخلفا عن مسيرة الأدب نفسه بل أنه ليس نقدا أدبيا بالأساس ، المشكلة الأساسية لهذا النوع من النقد انه يريد أن يصل إلى السياسي ـ فقط في العمل الفني فلا يرَى الجمالي في العمل الابداعي ـ لهذا يخاطب انجلز النقاد قائلا : (أيها النقاد تذوقوا العمل الفني ، احترموا الفني أساسا ، وكونوا واسعي الأفق ، واسعي المعارف ، فالعمل الفني الكبير أجمل من أن نشرحه ونقطع أوصاله بسكين نقد نظن أنها طبقية) اعتمادا على هذا يمكن القول ان النقد المغربي ـ أو العربي عموما ـ لم يعلن عن وجوده من خلال مناهج ونظريات النقد المسرحي ، ان النقد المسرحي في أزمة .. والأزمة تكمن في وجود انتاج ، إلا أنه مشكوك في نوعيته ، ان الأزمة التي يعاني منها النقد ـ لدينا ـ هي أزمة كيف قبل أن تكون أزمة كم ، ان النقد الجديد يحتاج إلى مصطلحات نقدية جديدة ، ولكي يكون علميا في الوقت نفسه عملا فنيا يجب أن يبتعد عن الغضب لأن الغضب ليس الدليل الأفضل على سلامة النقد وغالبا ما يدل على أن الناقد على خطأ لأن الوقوع في أحبولات المعادلات الإيديولوجية الزائفة وعدم توفر الشروط الديمقراطية لممارسة النقد كلها عوامل تقلل من فعاليته حتَّى لا يبقَى سلاحا حادا لمقاومة الزيف سواء على الصعيدين الثقافي أو الاجتماعي .

ان من يتتبع عطاءات المسرح العربي ـ مسرح الستينات في مصر الثورة يدرك هذا الشكل التعبيري لم يكن مسرح المتعة والترف للسادة ، لكنه مسرح الجماهير مسرح الثقافة والمتعة الفنية الرفيعة ، مسرح الوعي بحقيقة المسرح وبتاريخه ، وبدوره الهام في حياتنا الثقافية والاجتماعية ، ان مثل هذا المسرح الذي طمست معالمه يد الثقافة الصفراء أصبح عند البعض ردة مفضوحة كما يعيشها الفكر في مصر ، وسقوط أكثر من كاتب ومفكر وفنان هي أشياء غنية عن التعريف ، انها لا تعني موت وانتهاء الظواهر التقدمية الأصلية التي بدأت من ظاهرة محمود أمين العالم ونجيب سرور وصبري حافظ الذين جعلوا من الكتابة ـ في قانونها العام وضرورات بنيتها ـ محاولة لدفع العالم العربي إلى صورة سامية أكثر انسجاما مع موقف المبدع الملتزم . ومع ظروف الأمة العربية التي تعاني من الاحباطات والتحديات التي تريد أن تشدها إلى الخلف الشئ الكثير .

إن المهمة تصبح ضرورية لتشكيل الوجدان الجماهيري ، وصقل قدرته على التمييز والنقد والرؤية الصحيحة ، وحينها يصبح النقد مضطلعاً بذلك ، فهو يعيد صياغة القيم الاجتماعية ويعرف بدور الأدب ويضع ضوابط السلوك الإنساني في حركة نقدية تقدمية تتعامل مع العمل الفني بخصوصياته الجمالية وبقوانينه الداخلية ، وليس ـ فقط ـ بالمنهج المتخلف الذي ينظر إلى العمل الفني على أنه مجرد ترجمة لآراء سياسية نقيسها بمسطرة المقال السياسي اليومي .

لقد ظهرت كتابات كثيرة في مجال التقدير الموضوعي للقيمة المسرحية من خلال تبلور تيارات دخلت الحركة المادية للواقع الموضوعي وللصراع الإيديولوجي ، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال مسرح الحكواتي في لبنان وجماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب وكتابات سامي عبد

الحميد ، ويوسف العاني في العراق ... وطبعا فإن هذه العملية تعتبر ان هناك إيجابيات يمكن تسجيلها لصالح المسرح المغربي وهي ضرب الإيهام المسرحي وضرب اللغة التعبيرية الجامدة ، وتجاوز المسرح الأرسطي ووضعه موضع تساؤل وهذا ما جعل الصراع النقدي عملية تفاعل واخصاب باحث عن الإطار النظري الذي يتجاوب والمرحلة التي يجتازها المغرب والمرتبطة مصيريا بالقضايا القومية المعرضة للخطر من طرف الامبريالية وحليفتها الصهيونية .

لقد ارتبط المسرحيون المغاربة – بمختلف مستوياتهم – ارتباطا عضويا بهذه القضايا وعبروا عنها ورفضوا الجوانب السلبية فيها ، واحتجوا على كل السلبيات القمعية السائدة من خلال جمالية متطورة ، ومن خلال التعامل مع التراث العربي والإسلامي تعاملا واعيا تبلورت بعض نماذجه عند الطيب الصديقي في «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» و«مولاي اسماعيل» و«رسالة الغفران» لعز الدين المازني ، وعند عبد الكريم برشيد في «سالف لونجة» و«ابن الرومي في مدن الصفيح» و«عنترة في المرايا المكسرة ، أو من خلال المسرح الوثائقي» التسجيلي حيث يمكن أن نذكر مسرحية موال البنادق وهي تركيب شعري عن القضية الفلسطينية .

الخطاب الإيديولوجي والشعارات :

ان المسرح كممارسة اجتماعية ، كضرورة ، كسلوك ثقافي ، لابد له لكي يصبح جماهيريا من بنيات تحتية ، مسارح ، مدارس تكون،ومن عناصر بشرية ، ممثلون مخرجون تقنيون ولن يتم هذا إلا في مجتمع يؤمن مسؤولوه بالشعب وقدراته على الابداع والخلق ... مسؤولون مستعدون لتحرير الفرد ... لكن غياب هذه الأسس غيب الأساس ، غيب

المنهج العلمي على كل الفنون التي تشكل الفعل المسرحي ككل مما يدلَ على أن هنالك أزمة واقع انعكست في القراءة السينوغرافية للنص وغالبا ما تكون دون مستوَى النصوص ، وما تطرحه من اشكاليات وهناك التمثيل الذي أصبح كشكولا من الاتجاهات ، وهناك الجهل التام باستخدام التركيبة الحوارية أو ما يعرف بالبلاغة الحوارية زيادة على الاغراق في الرمز واستخدام الأمثال والعبارات ذات المعنَى المعكوس المتردد زيادة على مسرحة الأحداث التاريخية بأسلوب المقالة الصحافية مما يجعلها تفقد البناء الفني إلى جانب شحنها بالحماسة والعاطفة المبالغة في إظهار الحس الوطني من خلال المباشرة ... لقد سقط البعض في الشعارية اما الشخصية المسرحية فلا يظهر منها سوَى فم يبشر بالآراء والأفكار والمبادئ انها ليست شخصية واقعية من لحم ودم بل هي نمط مثالي مصنوع من أفكار جاهزة لا علاقة لها بالواقع المتناقض داخل المجتمع ولا بطابع الشخصية الحية المتميزة في الابداع الفني انها بوقِ أفكار .

لقد ظهرت كتابات ـ كثيرة ـ في مجال التقدير الموضوعي للقيمة المسرحية من خلال تبلور التيارات التي دخلت الحركة المادية للواقع الموضوعي وللصراع الإيديولوجي ويمكن أن نذكر على سبيل المثال مسرح الحكواتي بلبنان ... وجماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب من خلال البيان الأول والثاني حيث ضم مجموعة من المؤلفين والمخرجين والنقاد وطبعا تعتبر هذه العملية بداية انعطافة حددت المنظور الطموح لضرب المعايير التي كانت تصادر الأعمال المنخرطة في الواقع بوعي صادق .

مسرح المؤسسات القائمة :

أن يكون المسرح السائد في كثير من الأقطار العربية هو المسرح

الرسمي للطبقات السائدة اقتصاديا وسياسيا كحقيقة عامة برغمنا على الاعتراف بأن مجمل الثقافة المنتشرة والرسمية ذات السيادة في مجمل وطننا والبلاد العربية هي ثقافة رجعية استعمارية وبرجوازية محافظة من خلال المؤسسات القائمة لكن هذا لا يلغي البحث الدؤوب عن مرحلة جديدة يسودها مفهوم ممارسة ثقافية جديدة والبحث عن تغيير علاقات الانتاج والقوة المنتجة أي خلق مبادرة قاعدية تتجلى في المساهمة الحقيقية للشعب . في اتخاذ القرارات السياسية والاجتماعية لذا نتساءل كيف يمكن تجاوز مرحلة التردي التي يعيشها المسرح العربي لخلق آفاق مستقبلية لها خصوصياتها العربية وأصالتها القومية ومزاياها الإنسانية ؟ .

لقد تميزت الثقافة العربية طول حياتها بنضال حضاري قومي — مرير — من أجل تحديد الهوية القومية بعد أن طغت وتغلغلت الثقافة الاستعمارية في الواقع العربي وتجذرت فيه كما تجذرت المفاهيم الفقهية والنظريات الاقتصادية التي تعمق الهوة بين الانسان والانسان ، وقد انعكس هذا من خلال الاصطدامات التي تأرخت 1949 :

65 — 75 — 1973 واتفاقية كامب ديفيد وقد ارتبط المثقف العربي بهذا الواقع وعبر عنه تعبيرا واعيا ظهر من خلال مسرحيات سعد الله ونوس ، يوسف العاني ، الماغوط ، نجيب سرور ، قاسم محمد ، عبد الكريم برشيد ، أحمد العراقي ، تيمد محمد ، شفيق السحيمي ....

لقد عرفت الساحة الوطنية تحولا جذريا في الوعي التاريخي عند الانسان المغربي من خلال الوعي المتفتح على الذات العربية كقضايا قومية — فلسطين — وقضايا العالم — الثالث — والواقع الأفريقي ، الميز العنصري ، الامبريالية في الفيتنام وكل هذه العوامل وهذا الوعي الجديد أعطى لنا تحولا في مستوى الكتابة المسرحية وكان الارتباط بهذا

الواقع يخلق عند البعض اغترابا حضاريا وجد التربة مهيأة لتقبل كثير من التيارات المسرحية الغربية : العبثي الوجودي البريختي .

إذن ما جدوَى طرح المشكل الثقافي بالنسبة للمغرب والبلاد العربية التي تعيش مشاكل وقضايا تتجاوز الثقافة بالدرجة الأولى ؟

حقا ليس جديدا القول ان أحد المظاهر البارزة للصراع الطبقي في العالم العربي بين قوى التقدم ــ الشعب ــ وقوى الرجعية هي الصراع الأيديولوجي الثقافي والمسألة الثقافية بالضبط لا تأخذ أهميتها الحاسمة إلا من هذه الوجهة لا من غيرها كأداة طليعية أحيانا ــ في هذا الصراع الذي لن يحل إلا بالانتصار على ثقافة القهر والاستسلام والاستيلاب والاقطاعية والاستعمارية .

إن ثقافة القهر تفلكر التراث العربي وتشوهه وتفرغه من مضمونه الاجتماعي من أجل ارضاء مزاج ونفسية البرجوازي المتبذل حيث نجد كيف أصبحت ــ شخصيات المسرح العربي ــ تمثل أفكارا أكثر مما تمثل كائنات حية اننا لا نزال على الصعيد النفسي والحضاري تحت سيطرة الغرب ولانزال حتَّى اليوم نتخذ في حياتنا اليومية انماطا ونماذج للعمل والفكر والسلوك نستمدها من الغرب ولانزال حتَّى اليوم نقبلها بلا سؤال بمجرد انها أوروبية ، لهذا فأهمية الادراك والمعرفة الثقافية والوعي الاجتماعي ، فهما وادراكا وعملا ، ضروري في معالجة المعضلة التي يعاني منها المسرح والثقافة بصفة عامة ... ان آفتنا أننا دول ــ عربية ــ نستهلك ولا ننتج ، ومن هنا ولكي نتجاوز هذه المرحلة فإن العملية النقدية الأساسية التي يجب ممارستها في هذه المرحلة هي نقد الفكر الغربي الذي كان بعض المثقفين عندنا يبحثون عن الأصالة العربية من هذا المنظور والفهم الغربي الواقع والتاريخ الغربيين ... أقول نقد الفكر

الغربي السائد في ثقافتنا الحاضرة لاستنباط الطرق السليمة التي يمكننا اتباعها للتعبير عن عوامل التسوية ...

ان أول عملية يجب القيام بها هي فضح ظاهرة الخبل الكامنة في صميم المجتمع العربي الخاضع للغرب ـ هذا الغرب الذي عبر عن هذه الظاهرة بلغة الفلسفة والشعر واشار إليها فرويد بلغة التحليل النفسي وعلم النفس وكشف ماركس بلغة النقد الاجتماعي والجدلية التاريخية واتفقوا جميعهم على أن هذا المجتمع الغربي لا يقوم فقط على الاستغلال والقهر والعنف بل أيضا على مقدرة هائلة من الكذب والتمويه على النفس وبحجب الحقيقة على الذات وهذا ما تبلور من خلال الفنون المصنوعة للاستهلاك والتصدير في السينما والمسرح ...

هكذا أصبح المسرح تابعا وخاضعا للتصور الغربي القائم على الفصل بين القاعة ـ والجمهور والممثلين وأصبح هذا المسرح تابعا كذلك للسلطة أو الحزب أو لأية مؤسسة دينية أو تجارية مما يجعل الأهداف المتوخاة من العمل الإبداعي ـ قريبة وآنية ـ ومن ثم أصبح خاضعا لقاعدة العرض والطلب السائد في الميدان التجاري وظل تقديم الأعمال المقدمة ـ فقط ـ من خلال ما يدره شباك التذاكر من أرباح في المنفعة الآنية . وهذه المعطيات شوهت المسرح في العالم العربي ولم يعد فنا وعلما للتفسير والتغيير .. وكيف يمكن أن يتم ذلك والحرية فيه تمثل الاستثناء ...

ومن هنا فإن المرحلة الحضارية تتطلب تعميق الوعي المسرحي بين الجمهور ومد الجسور الثقافية عبر منصة الفعل الدرامي إلى أكبر عدد ممكن من المتفرجين لأن المسرح وهو تظاهرة شعبية بالأساس لم يحقق وجوده المتميز بعد وسط مجموعة من التظاهرات الشعبية المختلفة رغم

المحاولات التي تشق طريقها في هذا المجال والمتمثلة عند الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد من المغرب وسعد الله ونوس من سوريا وعز الدين المدني من تونس ... ومحاولات ألفريد فرج في التنظير للعلاقة الجمعية بين الفعل الدرامي والمشاهد الأمر الذي جعله يهتم بالجوانب الفرجة الشعبية من خلال اثارة التفكير أثناء الضحك ...

إذن هناك طموح لاقامة فن مسرحي أدبي وتحقيق ذلك لا يتم إلا في مناخ ديمقراطي في الفكر والسلوك والمؤسسات أيضا وهذه مساعي الفن الملتزم رغم القيود والقوانين التي تعمل على تكبيل انطلاقته كفن جماهيري ....

من أجل توطيد جماعية الناس :

هناك ثقافة للشعب تسجل حضورها الدائم إلى جانب — الثقافة — المكتوبة والرسمية وموقف المثقفين الحقيقيين في المغرب هو الاصرار على تمليك المؤسسة المسرحية للشعب كما جاء في البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي وضرب الانبهار الذي أصاب المسرحيين.

عند الاطلاع على أدب اللامعقول والوجودية ... والتقليد لبريشت أو غيره ، نجد أن البريشتي الحقيقي هو الذي يطور بريشت كما فعل هو نفسه عندما طور المسرح الأسيوي ، إننا نجد عبد الكريم برشيد يلتقي معه ولا يقلده ، وان الطيب الصديقي يستفيد من جروتوفيسكي وجون فيلار وغيرهما دون طمس الخصوصيات المحلية والقومية ... ان المسرح عبارة عن لغة شاملة للتعبير عن قضايا شاملة والتركيز على السمعيات والبصريات في إطار تفاعل الوعي بالواقع مما يعطي شكلا للتعامل مع هذا الواقع تعاملا جماليا ، لهذا نجد أن المسرح في المغرب لعب دورا طلائعيا قبل الاستقلال ، ويمكن أن نسجل الدعوة إلى المقاومة المسلحة

للأجنبي المتسلط من خلال كتاب المهدي المنيعي ومحمد القري ، ورشاد بوشعيب والطريس ويمكن تسمية هذه المرحلة بالعروبية انطلاقا من استعمال اللغة العربية الفصيحة والاعتماد على الشخصيات التاريخية لاشعار الجمهور بالجوانب التاريخية الغربية المشرقة وإثارة الحس الديني من أجل النضال ، وغالبا ما كانت تصطدم هذه الدعوة بالمحاصرة والمصادرة والنفي الاجباري لهؤلاء وغيرهم .

وبعد الاستقلال بدأ مسرح الهواة نشاطه البديل لكل ما هو موروث عن الغرب ... لكن الذي سقط فيه المسرح العربي ـ بصفة عامة ـ هو تكرار الذات بشتَّى المساحيق الموهمة بالتجديد والتطوير وليس في ذلك شيء من الواقع الفعلي مما يتطلب كنس الاجترار من أجل الابداع والخلق ...

إن المسرح خلاف هذا ، إنه المكان الذي يحل فيه الخيال الأدبي جملة التناقضات الاجتماعية المادية التي لا تجد لها حيا في الإيديولوجيات ، إنه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر لا متجانسة شكلا معينا ، شكلا يخفي التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه . إن المسرحيين الطلائعيين يحسون بهذه الاشكالية حتَّى النخاع ، ويشعرون بأن حياتنا المأزومة لا تطاق ، ويشعرون كذلك بضرورة التغيير لمجمل التركيبة الاجتماعية والعلاقات الإنسانية السائدة ... لهذا كانت أعمالهم صرخات غاضبة ضد الظلم الاجتماعي وفقدان العدالة ، لهذا سيبقَى المسرح صوتا للاحتجاج ، صوتا يقرن بين القول والفعل ، لهذا وجدت عدة تيارات طلائعية في المغرب تدعو إلى مسرح حقيقي واع تنتجه ذات واعية لتسلمه فيما بعد إلى متفرج واع بدوره ، وبهذا تتم الدورة الأدبية في دورة الوعي الحقيقي ، وعياً يضاعف وعيا آخر ، وبتراكم الوعي يكون التقدم ، ويكون التغيير .

لكن كيف يتم ذلك والانفصال صارخ بين المثقفين ، وثقافة شعبهم ؟ إنها معضلة تجعلني أطرح الأسئلة التالية :

- لمن نكتب ؟
- كيف يجب أن نكتب ؟
- وما هي نوعية الكتابة للجمهور ؟ .

إنها مشكلة التواصل وأشكال الخطاب فكيف إذن يمكن للجمهور أن يفهم القضايا المطروحة ونحن نعرف النسبة المرتفعة للأمية في العالم العربي ؟ وكيف يفهم الفن الساقط الغارق في الرموز المسطحة والهتافية المجانية ؟ انه الفن الذي يحافظ على الفهم البسيط للصراع الموجود والذي تدعمه وسائل الاعلام الرسمية التي تقرب المسافات ، وتمرر عبر قنواتها مسرحا ساقطا يخاطب الجانب الجنسي أكثر مما يخاطب الانسان . إنه تملق الشعبية عن طريق تقديم مضامين متخلفة في شكل متقدم ، إنها دغدغة العواطف والشعور ، لهذا فالطرف الآخر الذي يظل نقيض السائد هو المسرح المتمرد الغاضب والمتمثل في مسرحيات تيمد محمد الذي يهرب إلى الذات أو الحلم أو إلى عوالم أخرى يشيدها بموازاة العالم الواقع المعيش المحسوس ، وفي اعمال عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي ومحمد مسكين وشهرمان وفاضل يوسف .

ان الأدب الذي يمتلئ بعناصر دعائية إنما يترك القارئ في حالة برود بغض النظر عن جودة القضايا المطروحة لهذا لا يقبل الفن الذي يرفع الشعارات البراقة لأن ذلك يساهم في التشويش ويعتمد على الكلمة المنفوخة ليفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكاة والاستيعاب والتمثل وهذا نابع من الواقع من طبيعة المرحلة العربية الراهنة الغارقة في الشعارات السياسية البراقة دون مواجهة العدو الحقيقي مواجهة حقيقية واقعية وهذه آفة سقط فيها المسرح العربي ، فبعض

المثقفين كانوا يرسمون لنا صور تاريخنا ومجتمعنا بشكل تبريري في وجه السيطرة الغربية ونفوذها ، وأصبح البعد المعرفي يقتصر على درء الخطر عن الذات بدلا من معرفة الذات وتفهمها وبذلك تحجر الفكر النقدي منذ البداية ، وتحول الجمهور إلى مستهلك لكل شيء فبدلا من أن يأخذ خط التفهم والتحليل أخذ خط التفسير والتبرير ومن هنا تميز الفكر العربي المعاصر بخروجه عن خط المعرفة العلمية فاندفع في متاهات تجريدية أبعدته عن مجابهة الواقع وكشفه.

هنا وانطلاقا مما هو كائن يجب البدء بنقد الأشكال الثقافية قبل أن نبدأ بالتعبير بها لأن الأشكال المسرحية الغربية تعبر عن أدوات الرأسمالية التي تهدف إلى تكييف الانسان العربي وفق نظمها القهرية.

فما العمل إذن ؟... علينا تحطيم السور الصيني الزائف الذي يحول بين المثقفين وبين ثقافة شعبهم وان نبدأ في التعرف وفي الإطلاع وفي الكشف عن القيم ومقومات وأصالة وأشكال ثقافة شعوبنا ، وهنا لا أقصد الأصالة الزائدة عن قاعدة أصالة الشكل حيث يتم التستر على المضمون السيء وإنما في ممارسة جديدة ، وفي ثقافة جديدة لخلق نماذج جديدة بكل ملامحها وقيمها ومضامينها وأشكالها كذلك ، ورفض جميع أشكال التحفظ والعزلة والأشكال الأدبية التي تخاطب دائرة ضيقة من الجماليين المختصين ، إنه العمل الذي يستشرف المستقبل وما التراكمات الابداعية في مجال المسرح ، تأليفا واخراجا ونقدا إلا الدليل الواضح على تشكيل مرحلة جديدة من الوعي وهذا ما يمكن التأريخ له وللحركة المسرحية المغربية الجديدة.

(*) انظر الثقافة الجديدة ـ العدد العاشر ـ الحادي عشر السنة الثالثة 78 .

النقد المسرحي العربي

أسئلة التنظير ومحاولة معرفة النص

إن الرجوع إلى الكتابات النقدية العربية ــ في حقل المسرح ــ وإلى ما يصدر من دراسات حول بعض القضايا والمواضيع التي مازالت تأخذ باهتمام الدارسين والنقاد العرب يجعلنا نتساءل عن الضفاف التي وصلت إليها هذه الكتابة ، وعن الآفاق التي تستشرفها ، وعن المنهج ــ أو المناهج ــ التي بدأت تتكون بلغتها وأدواتها ورؤيتها في علاقتها الجدلية بالممارسة المسرحية . هذا الحقل الذي لازال ينتج أسئلته حول هذه الممارسة : تاريخها ، خصوصياتها ، مواطن الإبداع فيها ، وجوانب التقليد في سيرها ، وما أعطت من تراكمات تتأرجح بين البحث عن النوع والفرادة في الخطاب الأدبي العربي ، وبين تكريس المستورد والكم الذي ــ غالبا ــ ما يفقد حرارته وصدقه الفني ، وحقيقته ، لأنه دون بُعد معرفي وجمالي .

وإذا كانت بعض الكتابات النقدية قد جنحت إلى التنظير للمسرح العربي متناولة بعض ظواهره وقضاياه ، فإن تناول النص الأدبي ، والفرجة كعلامات وإشارات انتظمت في سياق واحد انسجمت عناصره وأجزاؤه لم يتم بعد بطريقة واضحة تدفعنا إلى القول بوجود منهج (أو مناهج) تمثله مدرسة جديدة ، أو تيار متميز بأدواته

الاجرائية ، وكتابته ، إلاّ أن هذا لا ينفي وجود بعض الاجتهادات ـ الفردية ـ القائمة على التجريب واختراق آفاق جديدة في التعامل مع النص ومعرفته ، وهي اجتهادات عمقت معرفتها بحركة النقد الجديد ، ومناهجه وأدواته ، فحاولت ـ بعد ذلك ـ مقاربة النص المسرحِي العربي ، في حركيته ومستوياته ومكوّناته ، دون الاقتصار ـ فقط ـ على قراءة المضمون للبحث فيه عن انتماء الكاتب ، وموقفه الإيديولوجي ، والموقع الذي يحتلّه في السياسي ، كما كان سائداً في النقد الإيديولوجي الذي لا يهمه الجانب الأدبي بقدر ما يعنيه الكشف عن انتماء الكاتب السياسي داخل الصراع .

إن أسماء ـ كثيرة ـ كـ : علي الراعي ، علي عقلة عرسان ، محمود أمين العالم ، فرحان بلبل ، عدنان بن ذريل ، رياض عصمت وعبد الله أبو هيف ، وغيرها من الأسماء تدل على وجود ممارسة مسرحية عربية وقراءة واعية لهذه الممارسة ، فرغم اختلاف وجهات النظر ، والأدوات في التناول والتحليل والنقاش ـ لدَى هؤلاء ـ فإن الحصيلة والنتيجة الإيجابية ـ في كل هذه العملية ـ تدخل في إعطاء النقد العربي إيقاعاً متجدّداً يتكامل في تباينه ، وينسجم في تعدد أصواته لأنه يصبّ في حقل الثقافة المسرحية العربية ، وما تمليه من إسهام ومشاركة في العطاء النقدي المسرحي .

وحتَّى تكتمل صورة هذا النقد ، وحتَّى نقترب ـ أكثر ـ من بعض المساهمات في هذا المجال ، اخترت ثلاثة كتب نقدية لكل من عبد الكريم برشيد ، وعبد الله أبو هيف ، ومحمد المديوني ، وذلك لأنهم يمثلون أساليب مختلفة ، ومناهج متباينة ، تنطلق من قناعة كل مبدع ، من جهة ، ومن الخلفيات والرؤى التي يدافع عليها كل طرف ، من جهة ثانية ، فالنموذج الأول «حدود الكائن والممكن في

المسرح الاحتفالي» يتناول رحلة المسرح العربي وهو يبحث عن هويته بدءاً من «التأسيس في البدء» إلى «البحث عن شكل مسرحي عربي» إلى «التأسيس» بالأسئلة والتنظير بمشروع الاحتفالية ، أما الكتاب الثاني «التأسيس» فهو يتناول تجربة المسرح العربي السوري ، وما مسَّها من تطور من خلال الظواهر والقضايا ، وما طرحه بعض النقاد العرب من وجهات نظر حول التنظير والنقد وتاريخ هذه التجربة ، كما أنه ينكب على النص والعرض منطلقاً منهما لتقديم حكمه على علاقتها بالواقع المعيش ، والوعي التاريخي ، والحوار مع الغرب ، أما الكتاب الثالث فهو : «مسرح عز الدين المدني والتراث» وهو عمل يتناول بالتحليل والمعاينة والمناقشة تجربة أحد المسرحيين العرب «المدني» وذلك بمنهج يستفيد من بعض الأدوات النقدية الجديدة المرتبطة بالشعرية ، بغية ابداع النص المسرحي ، وتأصيل الخطاب النقدي العربي .

فما هي إذن منطلقات هذه الكتب ؟ ما مواضيعها ؟ وما إضافاتها ؟ .

أسئلة التنظير :
«حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي»

«حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» كتاب نقدي للمسرحي المغربي عبد الكريم برشيد ، فيه يهدف إلى تأسيس السؤال النقدي حول الممارسة المسرحية في الوطن العربي ، شرعيتها ووجودها ، والطفرات التي حققتها ، والمعوقات التي تحول دون تحقيق المشروع المسرحي البديل للسائد ، ككتابة وتميز وسط الحقل الثقافي العربي ، وما يحبل به من طموح وتحدٍّ وصراع . .

هذا الكتاب عبارة عن قراءة نقدية لبعض ما حققته الكتابة المسرحية العربية ــ من إضافات ــ وفيه تحليل للركائز والمصادر التي يتكئ عليها النص المسرحي في بناء جسده ، كما أن فيه إثارة لبعض القضايا التي أرّقت المبدع العربي وهو يحاور التراث ويسائله محلّلا وناقداً ليتأتّى له تأسيس الخطاب الأدبي على تاريخيته وليهندس عالما جديداً فيه حضور واعٍ للذات المبدعة التي تختار مادتها من الموروث من أجل لحمه بالرؤيةً المعاصرة ، وما تمليه من اختيارات فكرية وفنية وجمالية تنظر بعين المعاصرة إلى التراث كسيرورة تاريخية تمّ بها رصّ النص وبناؤه .

لقد انطلق عبد الكريم برشيد من الأسئلة نفسها التي طرحها رواد المسرح العربي ــ لكن بصيغة مغايرة تؤكد على كينونة ومشروعية هذا

المسرح وما يحبل به من قضايا وظواهر فيها الخفي والجلي ، الثابت منها والمتحول ، التقليدي والمجدّد ـ ليصل إلى المشروع الممكن في المسرح العربي وهو البحث له عن نظرية تمسك بقضاياه الساخنة من أجل الكشف عن معنائية الممارسة المسرحية ، ككتابة : باللغة والجسد ، ولقاء يتم داخل الزمان والمكان ، وعلاقة بين المبدع والمتلقي ، هذا الأخير الذي يجب أن يشارك ، ويعبّر ، ويُفكّر ، ويُغيّر ، من هنا كانت الاحتفالية هي المشروع المبحوث عنه وسط زخم الضياع الذي طبع بعض توجهات الممارسة المسرحية العربية التي كانت تلتقط مواد بناء مشروعها من الغرب ، دون ضبط الحوار مع هذا الآخر ، أو مساءلته ونقده والتعامل معه بحذر وحيطة ، ووعي متفتح يتجاوز الاستهلاك والتكرارية والنمطية التي جعلت بعض الكتابات عبارة عن نسخ باهتة للغرب تنفي ـ بعملها هذا ـ كل مغايرة وتجديد وإضافة وخصوصية .

من هنا طرحت عدة أسئلة حول الاحتفالية ، هل هي نابعة من اشكالية المسرح العربي ؟ أم فقط تعتمد في صياغة مكوناتها انطلاقا مما هو محلّي ؟ هل هي مجرد خلخلة آنية لما اكتسبناه من «المعرفة» عن المسرح كمؤسسة أم أنها نظرية تحمل في ثناياها استمراريتها وأسئلتها المتجددة التي تنبع من عمق النصوص وحركيتها وتواصلها مع الجمهور ؟

إن الانطلاق من ـ هذه ـ الأسئلة ـ حول الاحتفالية ـ ومهما ظلّت الأجوبة مؤجّلة ـ في نظر البعض ـ فإنها أسئلة حرّكت الراكد بإضافة صوت ـ إلى حركة النقد المسرحي العربي ـ للاحتجاج بمشروعه على ما يقدر الممارسة المسرحية العربية ـ في بعض جوانبها ـ من انحراف أو تشويه ، وهو احتجاج بواسطة الفعل الحي ، والبحث عن «المجهول والمدهش والمثير» ، فكما يقول عبد الكريم برشيد : «إن الأساس في

المسرح الاحتفالي هو الفعل ، الفعل المغيِّر والمتغيِّر ، ولهذا فإني أريد لهذا الكتاب أن يكون استئنافا لفعل كان ويكون وسوف يكون . هذا الفعل هو الحفر.. الحفر في الوجدان وفي الذاكرة ، ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة ـ الحفر في التاريخ ـ التاريخ المتجذر في الماضي والممتد إلى المستقبل ، الحفر في تربة المسرح : المسرح الفن ، المسرح العلم ، والمسرح الصناعة ، والمسرح المؤسسة»[1] .

وإذا كان محور الكتاب هو الاحتفالية ، فإن الدكتور أمين العيوطي ـ في مقدمة هذا العمل النقدي ـ يطرح منظوره للاحتفالية ، انطلاقا من تاريخ المسرح العربي ، وتجاربه ، ومحاولاته البحث عن جوهر مسرح عربي له هويته في الفكر والابداع والحضارة مؤكداً «أن الدعوة إلى مثل هذا المسرح سواء من خلال البيانات أو من خلال العروض المسرحية العديدة في المسارح العربية هي دعوة امتدت في الأرض العربية من البحر إلى النهر على امتداد ثلاثة عقود تقريبا .. ولم تكن هذه الدعوة إلى خلق مسرح عربي قلبا وقالباً رفضا بشكل المسرح الغربي ، أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية لأوربا فحسب ، بل كانت ، في أحد جوانبها رفضاً للرأي القائل إن العرب لم يعرفوا المسرح ، وتأكيداً للأشكال المسرحية التي عرفها العرب بالفعل على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية وحتَّى الآن»[2] .

ويعطي الدكتور أمين العيوطي مجموعة من النماذج التي كان لها دورها الريادي في الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي ، وهي على

(1) عبد الكريم برشيد : «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» ، سلسلة الدراسات النقدية ، 3 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1985 ، ص 16 .
(2) نفسه : ص 17 ـ 18 .

اختلاف أشكالها واجتهاداتها وإضافاتها تبقَى ذات دلالة عميقة لما حمله الروّاد من همّ ابداعي ، وتفاعل مع الحقل الثقافي الذي كانوا يتحركون فيه، متحاورين ومتسائلين ومتصارعين برؤى متباينة كانت ــ ولاتزال تستمد ديمومتها من التفاعل مع الممارسة العربية والغربية ، بل ومن العملية النقدية التي كانت تصبّ اهتمامها على الانتاج المسرحي على مستوَى كتابة النص الدرامي وعرضه .

ومن النماذج التي قدّمها الدكتور أمين العيوطي ، اعتماداً على رصد الظواهر المسرحية والأبحاث في مجال النقد والتنظيرــ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم (1949) ، ودعوة يوسف ادريس سنة 1963 ، وما كتبه سعد الله ونّوس من سوريا ، وعز الدين المدني من تونس ، وعروض المسارح في القاهرة في الستينات و«ربما أخذ أسلوب هذه العروض شكلا آخر» مثلما فعل نجيب سرور في إخراجه وابور الطحين لنعمان عاشور ، وفي الكويت هناك محمد النشمي الذي يجعل العمل الفني يقوم على التأليف الارتجالي ، وهناك صقر الرشود الذي لجأ إلى الأسلوب نفسه في شياطين ليلة الجمعة و«هناك اللجوء إلى التراث في المسرح العراقي كما تبلور ذلك لدَى يوسف العاني ، وقاسم محمد أو لدَى مسرح الحكواتي في لبنان ، وفي كل هذه المحاولات يقول الدكتور أمين العيوطي : «نجد الدعوة إلى الشخصيات والمواقف التي تميز الفنون الشعبية في عروض البهلوانات والأراجوز والمقلدين والحكواتية ، كما نجد العودة إلى منابع التراث في القصص الشعبي والمقامات وألف ليلة وليلة ، وإلى شكل السامر الشعبي الذي يتحقق إما في مسرح حلقة مفتوح ، أو حتَّى داخل المسرح التقليدي»[3] .

ونجد أن هذه المقدمة تلتقي في خطوطها وافكارها العامة مع

(3) نفسه : ص 29 ــ 30 .

الاشكاليات التي طرحها عبد الكريم برشيد في كتابه ، لكن التحليل وتناول مواضيع المسرح العربي تمّ من خلال قضايا ــ كان ــ ولايزال هذا المسرح يحبل بها ، لأنها تمثل هاجسه الأساسي ، وهو ما جعل العملية النقدية في الكتاب تنتقل من الخاص إلى العام ، ومن القطري إلى القومي ، بهدف تحديد هوية المسرح العربي ، أهي كائنة أم ملغاة ؟ موجودة أم لا ؟ وهو ما أجيب عليه في محوري (المسرح العربي بين الحضور والغياب) و«المسرح من المفرد إلى الجمع» ، وفيهما حدد عبد الكريم برشيد ــ كمؤلف وناقد ــ منظوره ورؤيته للمسرح ، مقدماً له تعريفا له بُعد فلسفي وأدبي ، فهو ، كما يقول : «الواقع الممتلئ باللاواقع ، إنه الكائن الذي يحمل الممكن والمحتمل والمحال ... إنه لقاء المحسوس بالمخيل ، وتداخل عالمي الغيب والشهادة ، إنه الذات في إطار التحول والتغيير والتبدل ، الذات في انتقالها ورحلتها من (الأنا) إلى (الآخر) ومن الفرد إلى الجماعة ، ومن الحس البسيط إلى الحس المركب ، الذات في كينونتها الكائنة والممكنة والمحتملة والمستحيلة»[4] .

ونجد بعد هذا التعريف أن عبد الكريم برشيد يتبنَى موقفا دفاعيا لتوكيد وجود مسرح عربي منذ أن وجد الإنسان العربي ، متخذاً من آراء الباحثين الغربيين والعرب ، موضوعاً للمناقشة والجدل والحوار ، ليخلص بعد ذلك إلى نقدها ، ودحض بعض المقولات التي أخذت قيمتها من هيمنة ــ المركز ــ (العالم الغربي) على الثقافة العربية ، لأنه مركز كان حكمه منطلقا من شوفينية تلغي الآخر من أجل اثبات وتثبيت هيمنة هذا المركز يقول : «إن المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي ، هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته ، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي وهذا شيء طبيعي مادام أنه مرتبط بشروط جغرافية

(4) نفسه : ص 39 .

وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة»[5].

ويحدد عبد الكريم برشيد مواضيع ومحاور بحثه، من خلال التحقيب لتاريخ هذا المسرح، لكن عن طريق ربط كل حقبة بقضية معينة لها حضورها الملحوظ على خارطة الإبداع المسرحي العربي من البداية إلى الامتداد، وهو ما تمَّ الاعلان عنه عندما قال برشيد: «لقد سعَى المسرح العربي – منذ مارون النقاش – إلى تحقيق هذا الابداع الأصيل والمعاصر، وقد تم هذا عبر مراحل ثلاث: مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع إلى مصادر الانشاء المسرحي والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي، والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم، المرحلة الثانية وتتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربي، واستنطاق صامته، وتبقَى المرحلة الثالثة في البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية على ضوئها تؤسس الكتابة، وتوجد للصناعة المسرحية مناهجها في الخلق والابداع»[6].

وينعت عبد الكريم برشيد بدايات المسرح العربي – بعد أن وضع منهجية للكتابة وتصوراً للموضوع – بأنها كانت مرحلة بحث عن المواد الخام لأنها كانت نقطة انطلاق نحو التأسيس، فكان المصدر القرآني أساس الانشاء المسرحي، فهذا توفيق الحكيم يتخد من الآيات المتعلقة بأهل الكهف منطلقا لكتابة مسرحية (أهل الكهف) محاولاً بذلك التعامل مع مادة عربية «في كتابة نص مسرحي عربي»، وهذا علي سالم يرجع إلى التراث اليوناني ليستقي منه مادة لمسرحيته (كوميديا أوديب أو

(5) نفسه: ص 40.
(6) نفسه: ص 7.

أنت اللي قتلت الوحش) ، وفي هذا المحور الخاص بالمصدر الفرعوني في الانشاء المسرحي تتم مناقشة ما يتعلق بجذور المسرح المصري وعلاقته بـ «مأساة أوزريس رمز الخصب ، وصراعه ضد أخيه ست رمز الجذب» وأثناء المناقشة والتحليل يُطرح السؤال التالي : هل كان أوديب مصريا ؟ .

وفي الإجابة على هذا السؤال يعرض برشيد كيف أن مصر الفرعونية عرفت المسرح ، وكيف أن علي سالم لا يستبعد أن تكون شخصية أخناتون (بأبعادها الهائلة هي محور بعض العروض المسرحية التي لها طابع متميز ، وأن الدراسات التي أكدت انتقال التراجيديا من مصر إلى اليونان جعلت الكاتب يعتبر النصوص المسرحية الاغريقية التي عثر عليها في مصر أنها ليست سوَى اعداد اغريقي لمسرحيات مصرية ناجحة)[7] .

وفيما يخص المصدر التراثي في الانشاء المسرحي كـ «ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات ... ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض» يأخذ عبد الكريم برشيد شخصية جحا ـ كنموذج ـ لأنها ذات حضور متنوع في الكتابات المسرحية العربية سواء على مستوَى الاقتباس أو على مستوَى تقديم جديد لهذه الشخصية عن طريق تغيير بنياتها الأساسية ، وما تحمل من خلفيات ومضامين ماضوية . فلقد اقتبس المسرح المغربي عن موليير «مخاتلات سكابان» وقدمها تحت عنوان «عمايل جحا» وكتب أحمد باكثير «مسمار جحا» ، وظهرت مسرحيات من مثل «جحا في الشرق الحائر» و«جحا باع حماره» و«جحا في الرحَى» وكلها أعمال تنطلق من الشخصية ، ومن النوادر الجحوية ،

(7) نفسه : ص 61 ، 62 .

وذلك من أجل اعطاء مضمون فكري له ارتباط بالمعيش وبما هو آني وظرفي[8] .

أما فيما يتعلق بالمصدر الصوفي في الانشاء المسرحي فيركز عبد الكريم برشيد على ثلاث مسرحيات هي : «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور ، و«حليب الضياف» للطيب العلج ، و«المجذوب» للطيب الصديقي ، وفي هذا المحور ينطلق التحليل من النص المسرحي لتعيين حمولته الفكرية المتمثلة في التصوف . وتعتبر «مأساة الحلاج» وقراءتها من الداخل ، وتقديم القضايا الخفية فيها ، بلورة لجانب التصوف كموقف وبحث عن معنًى للوجود ، وطرح لمجموعة من الأسئلة «عن العالم المظلم بالفقر والجوع والظلم» وكيف تحوّل فيه الحلاج إلى «رجل ثوري من أجل أن يعيد للوجود جماله ، وللانسان قوته وفاعليته وعزته ونوره المستمد من نور الله»[9] وهذا بخلاف ما نجده من استسلام وتواكلية وكسل في «حليب الضياف» للطيب العلج ، أو في مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» «التي تعتبر ترجمة ذاتية للمجذوب صبَّها الصديقي في قالب المسرح التسجيلي مهملاً «الجانب الثوري» في شخصية المجذوب» .

وفي المحور الخاص بـ«المصدر التاريخي في الانشاء المسرحي» يقسم برشيد طريقة تعامل المسرحيين العرب مع التاريخ إلى المستويات التالية :

«1 ــ الارتباط بما كان ، وتقديم الماضي كما هو في جزئياته وكلياته ، كما عكسته مسرحيات كثيرة منها «صلاح الدين الأيوبي»

---

(8) نفسه : ص 70 .
(9) نفسه : ص 81 .

لنجيب حداد ، و«قمبيز» و«مصرع كليوبترة» لأحمد شوقي و«المعركة الكبرَى» لعلي الصقلي .

2 ــ الاعتماد على البيانات والوثائق والاحصاءات ، وهو ما فعله الصديقي عندما قدّم «معركة الملوك الثلاثة» و«المولَى اسماعيل» و«المغرب واحد» .

3 ــ أما الشكل الثالث في التعامل مع التاريخ فهو الذي «لا يحكي ولا يحيي الأحداث والوقائع ، ولكنه يعيد كتابتها من جديد ، إنه لا يتعامل مع التاريخ / الكل ، ولكنه يكتفي بعناصره الأساسية ، تلك العناصر التي يعيد تركيبها داخل فسيفساء فكرية وفنية جديدة ، فعز الدين المدني ينعت مسرحياته / التاريخية كالتالي :

ــ (ثورة صاحب الحمار) مسرحية شبه تاريخية .
ــ «مولاي الحسن الحفصي» ألوان تاريخية .
ــ «ثورة الزنج» : ديوان مسرحي»[10] .

وفي التوجه نفسه تدخل تجربة محمد الماغوط في مسرحية «المهرّج» حيث يمتزج التاريخي بالفنتازي ليعطي للنص هويّته الجديدة في السياق الفني للمتن .

وفي المرحلة الثالثة من التأسيس للمسرح العربي ، يستعرض برشيد خطوات دخول المسرح العربي إلى مرحلة جديدة من وجوده ، وهي بداية التجريب المسرحي عن طريق الحوار مع الغرب ، هذا التجريب الذي «بدأ مقلّداً ومردّداً للمفاهيم والأعمال المسرحية الغربية» كما هو الشأن في مسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت التي قدّمها

---

(10) نفسه : ص 84 .

الطيب الصديقي عام 1961 تحت عنوان (في انتظار مبروك) ، أو «نهاية اللعبة» التي أخرجها سعد أردش في الموسم المسرحي (62 ـ 63 ...) وفي إطار التجريب المسرحي ـ يقول برشيد أنه «ظهرت تجارب مسرحية عديدة ، مثل مسرح الشوك في سوريا .. مسرح الناس في المغرب ... المسرح الفردي .. المسرح الوثائقي ، المسرح الملحمي ... المسرح الفقير ، وهي تجارب فيها شيء من التجديد وشيء من التقليد ... مرحلة التجريب لم تعمّر طويلا ، إذ سرعان ما أصبحت تأسيسا ، لقد تنبه المسرحيون العرب في أواسط الستينات إلى ضرورة البحث ، وانطلاقا مما هو كائن وكامن في الموروث .. وبذلك كان الالتفات إلى كل الاحتفالات التي تتضمن روح المسرح»(11) .

وفي هذا المحور «ثمّ كان البحث عن شكل مسرحي» يتناول المؤلف بالتحليل بعض الاجتهادات والنظريات التي أثارت مجموعة من الأسئلة حول الشكل المسرحي المبحوث عنه ، والتي تزعّمها يوسف ادريس والطيب الصديقي ، وسعدي يوسف ، وعلي عقلة عرسان وعلي الراعي وغيرهم .... وهنا نجد تكاملا بين ما طرحه الدكتور أمين العيوطي ، وما جاء في هذا المحور من تنويعات في الأمثلة والنماذج أدرجها عبد الكريم برشيد في القضايا التالية :

1 ـ المسرح التجريبي أم التجريب المسرحي ؟
2 ـ مسرح الشارع أو المسرح في الشارع ؟
3 ـ المسرح في المقهَى أو المقهَى في المسرح ؟
4 ـ الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا ديلارتي ؟
5 ـ من المادة / الشكل إلى المضمون الفكري ؟

(11) نفسه : ص 93 .

وتحليلنا هذه القضايا ـ من خلال توجهها الفني والفكري ـ على الغرب وذلك عن طريق المقارنة في التجارب ، والنظرية المسرحية ، والمعطيات التاريخية التي حفّزت رجالات المسرح على بلورة الوعي بها من خلال ما هو أدبي وفنّي . وفي هذا المجال يعتبر عبد الكريم برشيد أن : «اجتهاد الدكتور علي الراعي لم يكن عشوائيا ، لأنه مبني على دعامات متينة ، وبذلك فإن كتابه «الكوميديا المرتجلة» يكتسب قيمة كبرَى ، فقد درس الشعب العربي من خلال فنونه وأفراحه وأعياده وهذيانه الفني ... إن الأساس في الكتابة هو الحاجة إلى مسرح آخر مغاير ، له ارتباط بالأرض والإنسان والوطن والتاريخ والمجتمع والحضارة ...»[12] .

ويعتبر برشيد بداية السبعينات مرحلة حاسمة في تاريخ المسرح العربي لأنها «مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي» وفيها ظهر التنظير الاحتفالي لأنه يمثل المرحلة الثالثة من البحث عن حقيقة وهوية المسرح العربي ... هذا التنظير الذي ينطلق أساساً من محاولة طرح التساؤلات الحقيقية حول المسرح العربي ، وذلك لاعطاء الاجتهاد الإبداعي سنداً فكريا حقيقيا ... إنها التساؤلات الأسئلة الثلاثة التي قدّمها كالتالي : بماذا تؤسس هذا المسرح ؟ كيف ؟ ولماذا ؟

ورغم الطابع الإشكالي الذي تفرضه أية كتابة وإجابة مغامرة في هذا الصدد ، فإن تقديم مشروع المرحلة الثالثة من التأسيس كان منصبّاً على القبض على مكونات هذا التأسيس في محور «البحث عن نظرية تسمى الاحتفالية» والذي ضمّ المحاور التالية :

ـ الاحتفالية منطلقاتها الأولية .

---

(12) نفسه : ص 116 .

- الاحتفالية والبحث عن المسرح / المدينة.
- عن الفكر العربي والبحث عن المركز.
- المسرح: مجتمع داخل مجتمع.
- تساؤلات حول إضافات الاحتفالية.
- عن الواقعية في منظورها الاحتفالي.
- الاحتفالية - كمنظومة فكرية.
- شيء عن جدلية النظرية والممارسة.
- المسرح الاحتفالي: مراجعة النظرية والفنية.
- مواقف من المسرح الاحتفالي.

هذا المحور يعتبر أساس البحث في هذا الكتاب النقدي الذي يؤكد أن النظريات النقدية لا تنطلق من فراغ، بل من وعي نقدي، وممارسة، ورؤية للعالم داخل الصراع بمعنَى أن الاحتفالية ذات فضاء واسع يقبل الاختلاف داخل الائتلاف، والقراءة داخل التشابه إنها بالأساس «جوهر شعب وأمة.. أمة تبحث عن فكرها وهويتها وحقيقتها» من هنا كانت كل الإجابات - المقدمة في هذا المحور - ذات علاقة وطيدة بعنوان الكتاب «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» أي إجابات على كل الأسئلة المطروحة داخل كل قضية من قضايا هذا المشروع النقدي وهي ليست إجابات مُغلقة ونهائية وثابتة، ولكنها تبقَى مفتوحة لكل اضافة ومناقشة ونقد حسب ما تقتضيه طبيعة المسرح، والنقد المسرحي، والتنظير لخصوصيات المرحلة التاريخية، وما تمليه من مستجدات حياتية.. لأن مشروعية المشروع نابعة من الأسئلة التالية:

«المسرح الاحتفالي، كائن هو أم غير (ممكن)؟
ممكن أو محال؟

وجود أو عدم ؟
نظرية فلسفية أو ممارسة عملية ؟
تقليد واتباع أم تجديد وإبداع ؟
أين يبدأ المسرح في هذا المسرح وأين ينتهي ؟
ثم أيضاما هي مصادره الفكرية والفنية . هل هي عربية أو غربية ؟
آنية أو ماضية»[13] .

لقد حاول عبد الكريم برشيد أن يناقش الأساسي في النظرية الاحتفالية وأن يحاور ويجادل الكثير من الحقائق التي أثْرت التجربة الاحتفالية على مستوَى كتابة النص واخراجه ونقده ... ويمكن القول إن برشيد يتحرك بأدوات - معرفية محدّدة - بها يقوم بحفريات اركيولوجية في ذاكرة المسرح العربي - عامة - والمغربي خاصة لرصد امتداده في التجربة العربية وحواره وتفاعله مع التجارب الغربية الجادة ، مع تقديم المراجع الأساسية للاحتفالية : «المسرح اليوناني ، ثم المراجع الأخرى المتمثلة في جان جاك روسو ، انطونان أرتو ، المخرج الفرنسي جان فيلار ، وآدولف آبيا، كوردن كريج ، جاك كوبو ، ماير هولد ، الفريد سمون ، وبرتولد بريخت» زيادة على الاحتفالات العربية التي «نبّه إليها الدكتور علي الراعي ، والدكتور محمد عزيزة ، والدكتور حسن المنيعي ، ومحمد أديب السلاوي ... وفي الكتابات الابداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني ، والنقد المنهجي الذي قرأ به نشاط الاحتفاليين الدكتور أحمد عثمان ، وآراء الأستاذ عبد العزيز السريع في تثمينه هذه التجربة عندما قال «أعتقد أن تأثراً واضحا بالثقافة الغربية ساد بيان المسرح الاحتفالي ، مع أنّي أتحمس لبعض من وقعوا البيان من خلال تجاربهم ، وأعتقد أن الممارسة هي المحك

(13) نفسه : ص 125 .

الأساسي للحكم النهائي على البيان «الاحتفالي» .

وينهي عبد الكريم برشيد هذا الكتاب بفصل خصصه للدراسة التطبيقية ، يريد بها أن يقرّب ما بين التنظير وبين الممارسة وأن يبين نقاط الالتقاء والافتراق ، وكيف يمكن للنص أن يحمل تنظيره معه ، وكيف يمكن الاستفادة من النظرية كرؤية تاريخية وفنية واختيار ايديولوجي يتحقق وجوده في النص . وفي الاحتفالية — من خلال الابداع — يتناول برشيد (ابن الرومي في مدن الصفيح) نموذجاً من خلال المحاور التالية :

— ابن الرومي في ضوء الواقعية الاحتفالية .
— ابن الرومي في صندوق المخايل .
— الاحتفالية (نعم للمشاركة ولا للتفرج) .
— أنا أحتفل ، إذن فالكل موجود .
— ابن الرومي والتدمير الداخلي .
— ابن الرومي / حالات أم ظاهرة ؟
— ابن الرومي — ثوابت ومتغيرات .
— مأساة شاعر أم مأساة عالم ؟
— ابن الرومي بين اللاءات والـ (نعم) .
— عذابات الفقراء ليس فرجة .

«إن المسرح الاحتفالي له حدود كائنة وأخرى ممكنة ، ولقد حاول الكتاب مقاربتها وذلك انطلاقا من القناعة التالية وهي أن الاحتفالية الحقيقية هي ما سوف يكون»[14] .

إن كتاب «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» هو

(14) نفسه : ص 229 .

الحضور الآخر لبرشيد ، حيث فيه يظهر المبدع الناقد بأدواته النقدية التي بها يحلل تاريخ المسرح العربي ، بعدما اكتسب برشيد وعيه في الممارسة في كتابة النص المسرحي ، وخبرته بهذا الحقل الإبداعي ، ودرايته بمكونات الظاهرة المسرحية العربية ، وهو في هذا الكتاب يمزج تجربته الخاصة كمبدع للفرجة بالتنظير والنقد حتَّى أنه ــ يكاد ــ يلغي الحدود الفاصلة بينهما ليخلق تواشجا عضويا مع باقي تجارب الاحتفاليين ، وهو ما أقرّه في المقدمة بقوله : «إن الكتاب ــ أي كتاب ــ هو في جوهره سجن واعتقال ، احتفال الكلمة المعنَى ، الفهم ، الاحساس والزمن / المكان ، فالكتابة في حقيقتها سلطة وقدرة ، لأنها تمتلك فعل الاستحضار ، استحضار الارواح والأزمان والمفاهيم والحالات التي كانت ثم اختفت ، والتي تمتلك قابلية البعث المتجدد . هذه السلطة هي التي أرغمتني واجبرتني على أن حاصر اجتهاداتي ، واجتهادات كل الاحتفاليين والمسرحيين العرب ، وأن أضعها بين دفتين ، إن الكتابة تموت في الكتابة لتحيا ، وتدخل السجن لتتحرر ، وتستقر في الأوراق لترحل عنها ، وذلك شأن الكلمات التي أزرعها في جسد هذا الكتاب»[15] .

إن هذا الكتاب مشروع نقدي ــ يهدف إلى تأسيس السؤال النقدي ــ كما قلت ــ سواء حول الممارسة المسرحية في الوطن العربي ، أو التنظير لهذه الممارسة ، هذا المشروع / المغامر الذي يبحث عن تجاوز المسيطر ، ووضع الأسئلة المحرجة والمقلقة الباحثة عن هوية المسرح العربي .

---

(15) نفسه : ص 6 .

معرفة النــص

1 – «التأسيس» : أو القراءة الموضوعاتية للنص المسرحي .

تدخل كتابة عبد الله أبو هيف في نطاق المتابعة المتواصلة للابداع المسرحي السوري ، وفي إطار القراءة المتأنية التي تقرّبنا من النبض الحي لهذا الإبداع للكشف عن الاشراقات والميزات التي تموقع هذا المسرح في بنية الثقافة العربية ، وذلك بتحليل ونقد كل الهنات والمآخذ التي يمكن تجنبها في العملية الإبداعية سواء تعلق ذلك بالنص وأدبيته ، أو ارتبط بالاخراج وتقنياته وادواته .

واجتهاد هذا الناقد ــ وإضافاته ــ النوعية في مجال النقد المسرحي ، تضعنا أمام كتابه النقدي «التأسيس» الذي يضم «مقالات في المسرح السوري» بها يقدم واقع وآفاق ــ هذا المسرح ــ من خلال النقاش والحوار والتجريب الذي تشهده الساحة المسرحية في سوريا من أجل تجذير الظاهرة المسرحية في التربية العربية والوجدان العربي على اعتبار أن «التأسيس» يتطلب ــ توفّر ــ مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع الثقافي العربي الحقيقي ، هذا المشروع الذي لايزال المثقفون يبحثون له عن ركائز متينة تحافظ له على نهضته وتجنبه السقوط في التكرار والعزلة .

والكتاب يتبنّى المنهج التاريخي في البحث عن تطور المسرح السوري ، والمناقشة والتحليل لابراز الجهود في كتابة النص والإخراج ،

(*) عبد الله أبو هيف : التأسيس ، مقالات في المسرح السوري منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1979 ؛ ص 11 .

فعبد الله أبو هيف يضبط المادة التي سيتعامل معها ، وهي رصد الممارسة المسرحية في سوريا بداياتها ، وتوجهاتها ودلالاتها داخل الهمّ الابداعي الذي اتخذ مسألة الدفاع عن المسرح السوري نواة منهجه – أولا – على مستوَى التأريخ – له انطلاقا من بناء الذات سياسيا واقتصاديا وثقافيا ، وثانيا لتصبح هذه الذات فاعلة ونافعة وغير «تابعة ومنتفعة» حسب رأي أبو هيف انها التوكيد على وجود الذات الفاعلة ، المعبّرة ، والمبدعة بفنونها وآدابها عن حضارتها ، إنه الوعي الحضاري الذي جعل البحث عن «هوية المسرح العربي» تشكل «المعاناة التي شغلت معظم مسرحيينا العرب ، وفي سوريا كانت المعاناة عذاباً ، لأن تأصيل الظاهرة المسرحية العربية هو إجابة على السؤال الصعب الملحاح : هوية المسرح العربي»[16] .

والملاحظ أن الإجابة على هذا السؤال كانت بالتأريخ لهذا المسرح من خلال مراحله وظروفه ، وما اعتورها من مدّ وجزر ، وأخذ وعطاء ، من إضافات أو تكرار واستهلاك ، وأبو هيف يعترف بأن ثمة «انقطاعاً في مسيرة المسرح العربي منح نموه وتطوره ، وخلق هوة بين ماضيه وحاضره – ويمكن القول في هذا الإطار – إن المسرح العربي حلقات منفصلة» إلا أن أبحاث الأستاذين محمد يوسف نجم وسلمان قطاية – وغيرهما – تمثل الوجه الحقيقي لنوعية الاهتمام بالمسرح العربي بكل ظواهره وقضاياه . وهذا ما جعل مقولات ونتائج هذين الباحثين توظف للدفاع عن الثقافة العربية ، ومظاهرها وتجلياتها الشعبية وأشكالها التعبيرية التي حافظت على استمراريتها داخل الوجدان والذاكرة العربية .

---

(16) نفس المرجع ص 31 .

وداخل طروحات النقاد والباحثين والمهتمين بالمسرح العربي يتخذ عبد الله أبو هيف ـ من الحركة المسرحية في سوريا نصاً ـ أدبيا ـ يمكن قراءته ونقده ، والتعرف على مضامينه الاجتماعية ، وخصوصياته الفنية ، كما يمكن الكشف عن مدى استفادته من النص المسرحي العالمي ، والتعرف عن انتاج النص المسرحي العربي لمتنه الخاص المنتج داخل التنوع والتجريب والصراع ، من هذا المنطلق يحدد أبو هيف وظيفة رجل المسرح الفنية والفكرية والاجتماعية والقومية داخل الممارسة والنموذج ، ويأخذ ـ في هذا المجال ـ تجربة المسرح القومي ، ومسرح الهواة وروافده ، والمسرح العمالي ، والمسرح الجماعي ، ومسرح الشعب بحلب ، والمسرح الجوّال ، والمسرح العسكري ، وذلك بهدف رصد إيجابيات كل تجربة ، من جهة ، والتعريف بالعراقيل التي تحول دون تحقيق المشروع المسرحي المبحوث عنه ، من جهة أخرى ، للتعرف على السلبيات التي تظهر ـ أكثر ـ في المهرجانات والتظاهرات الثقافية ، أو في بعض الأنشطة التي كشفت عن ضرورة إعادة النظر في واقع الحركة المسرحية نظراً لضعفها وتعثرها ، ويقدم عبد الله أبو هيف مثالا ـ المسرح التجريبي الذي كان يبحث لنفسه عن تميزه كجهاز ثقافي ... فـ «أوجد لنفسه كيانا في «مسرح القهوة»[17] أو ـ «مسرح الشوك» .. الذي قدّم لسنوات انتقاداً سياسيا أو اجتماعيا ينزع إلى المباشرة أو علو النبرة السياسية ، ثم توجْهت مدرسة المسارح والموسيقَى بوزارة الثقافة والارشاد القومي هذه النزعة بتأسيس ـ المسرح الجوّال ـ في مطلع عام 1972 ، ليكون نافذة على جماهير الفلاحين والعمال في مواقع العمل والانتاج ، يقترب من همومهم اليومية ويستشير معهم خبرات الحياة بقصد تكوين رأي عام موحّد ينمي المسؤولية الوطنية إزاء المشكلات

(17) نفسه : ص 11 .

السياسية والاجتماعية العامة ، ولقد أقبل الفلاحون والعمال على هذه التجربة اقبالا رائعا في سنتها الأولى ، إلا أن ـ المسرح الجوال ـ ما لبث أن تعرض للخمول والكسل في سنواته الأخيرة»[18] .

وهذا النوع من النقد لغياب الاستمرارية والتطور في العطاء كان محدّداً لطروحات الفصل الأول الذي خطابه يمارس نقداً جريئاً للتخطيط والاختيارات التي تحتضن المسرح .

ومن نقد المؤسسة ـ ومن العام ـ ينتقل بنا عبد الله أبو هيف إلى الخاص ، أي من الظاهرة إلى الساكن والكامن في هذه الظاهرة ، كحركة أدبية تتوزع بين انتاج النص ، وبين نقد هذا النص ، الذي يعتبر صرخة احتجاج وموقف ، ورؤية ، تنهض على ما هو «لغوي» يتجاوز الواقع ليعبّر عنه بأبعاده وما تحمل من خلفيات تحتمل اختلاف وتنوع القراءات لها حسب طبيعة المتلقي النفسية والفكرية والانتمائية .. لهذا يقتحم أبو هيف مجال النقد ، وفضاء النص الأدبي المغلق ليعلن أنه سيفك رموز وخلفيات وخصائص المقروء ... وهو هنا ينتقل من طور الناقد «المؤرخ» إلى القارئ الذي يبدع النص بقناعاته الإيديولوجية وأدواته الاجرائية التي تضع الممارسة الفنية والمسرحية والأدبية في سيرورتها وسياقها التاريخي ، وهو ما جعله يتناول ـ في البداية ـ تحديد المصطلح النقدي لربط ذلك بجهازه المفاهيمي ، وبمنهجه النقدي والمتبلور في القراءة السياسية للخطاب المسرحي على اعتبار أنه خطاب غير بريء ، وهو الموضوع نفسه الذي ناقشه الدكتور رفيق الصبان ، وعلي عقله عرسان وغيرهما ، إلا أن هذا لا يمكن فصله عمّا يجري في سوريا من نقاش حول هذا الموضوع «سيما وأن نهوض المسرح في سوريا

---

(18) نفسه : ص 41 ـ 42 .

قد ترافق مع الوعي بتاريخه ، فانتعشت الدعوة إلى تسييس المسرح وتثويره حتّى طغت على سواها من دعوات ، وقد بلغ الأمر منتهاه في سيادة مصطلح «المسرح السياسي» على مبدعات الفن المسرحي من جهة ، وعلى حوار المسرح مع واقعه من جهة أخرى»[19] .

ومن «قضية المسرح السياسي : التباس المصطلح ومجانبة الفكرة» وبعد ضبط المصطلح دلالة ورموزا وخلفيات بما كتبه وتناوله بالتحليل والمناقشة الأستاذ علي عقلة عرسان في كتابه : «سياسة في المسرح» يقوم عبد الله أبو هيف بربط عمله النقدي ـ كمشروع قراءة ورؤية جديدة للحركة النقدية المسرحية بالعالم العربي ـ بوضع سؤال هامٍّ به سيعمّق رؤيته النقدية وبه أيضا سيلج مجال الكتابة وهو متسلح بالوضوح في موقفه بعدما أزال الالتباس والغموض من على مصطلح «السياسة» وعلاقة الثقافي والفني بها ، إنه المقدمة التي حددت خطواتها وهي ستتعامل مع النص الأدبي والفرجة ، كعالم عجائبي متخيل تداخلت في تشكيله عدة عناصر منها ما هو أدبي ، ومنها ما هو اخراجي .

السؤال المطروح كالتالي : هل يمكن الحديث عن واقع نقدي ساهم في تطور الحركة المسرحية في سورية ؟ .

في الجواب الذي يقدمه أبو هيف اقرار بوجود نوعين من الكتابة النقدية . الأولى تستجيب لمتطلبات الحاجة الاعلامية وهي موسومة بالسرعة والخطل ، ويمثلها نصر الدين البحرة في كتابه : «أحاديث وتجارب مسرحية» وهو عمل «يعطي صورة عن وضع النقد المسرحي في سوريا» هذا الوضع الذي يدحض فيه أبو هيف المواقف التي تتوسّد الهدوء ، وتجنح إلى السهولة ، لأنها لا تستطيع زعزعة الموجود .. «إن

---

(19) نفسه : ص 50 .

البحرة في تصوراته ــ يقول أبو هيف ــ يكتفي بقبول الواقع الراهن ، فلا تعنيه في شيء مسألة ولادة المسرح العربي أو مشكلات المسرح العربي ، وقضاياه . وقد وجد أن التوفيقية بين ماضينا الموروث ومعطى الغرب هي الحل مركزاً على أهمية المخرج ، أما عن قضية العرب والمسرح ، فالمسرح هو «الدراما» بمصطلحها الإغريقي ، وماعداه فلا يعنينا في شيء على الاطلاق . هل هو الركون إلى سلامة البحث حيث أصبح تدارس قضايا المسرح العربي باعثا على الخنق والغيظ وفقدان البصر قياسا على الجهد المبذول وما يعطيه من نتائج مفيدة أو غير مفيدة ؟

إن هذه التصورات لا تقدم حلولا واجابات ، بل تجنح إلى السهولة في اطلاق الأحكام وإيثار الاستسلام للواقع»[20] .

أما الكتابة الثانية فتتمثل في كتاب رياض عصمت «بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي» ... «إنه لا يختلف عن كتاب نصر الدين البحرة سوَى في اقترابه من النقد المسرحي في حين تقترب كتابة الأخير من النقد الأدبي»[21] .

ويورد عبد الله أبو هيف نوعاً من الكتابة النقدية وهي المتعلقة بالتنظير للمسرح العربي من خلال البيانات ، وهو الذي يمثله سعد الله ونوس ، والذي كتب «تنظيرا يفتقر إلى صدق التاريخ» كما أورد أبو هيف ، إن لهذه الكتابات النقدية علاقة وطيدة بالحركة المسرحية التي (لاتزال في البداية) إلا أن هذا لم يمنع أبو هيف من تحديد ثقافة الناقد المسرحي كونه «رجل يرَى العرض المسرحي بعيون كثيرة ويجمع في غفلة

---

(20) نفسه : ص 74 .

(21) نفسه : ص 77 .

وروحه بين الشاعر والمهرج والفيلسوف»[22] وهذه المقاييس التي أوردها أبو هيف جعله ـ في مواضع كثيرة ـ يمارس نقد النقد على التراكمات النقدية المتوفرة . قبل تناول النص والفرجة وفي هذا الصدد يقول عن تجربة نصر الدين البحرة : «أما عن المنهج فلا نعتقد أن مثل هذه الكتابة تنضوي تحت لواء منهج نفسي أو موضوعي أو تراثي أو تقويمي أو إيديولوجي .. لأنها تفتقر أساسا إلى ما يميز النقد المسرحي عن سواه من أنواع الكتابة ، هناك غياب واضح للغة في المصطلح خصوصا في التزام خصوصية العمل المسرحي المنقود عموما»[23] .

وفي تعامله وقراءته للنصوص المسرحية ، يتناول عبد الله أبو هيف ـ في الفصل الثاني من الكتاب ـ مجموعة من الأعمال الدرامية ، محاولا ربط مضامينها الفكرية ، وخلفياتها ، وأبعاد خطاباتها ، بما تطرحه من قضايا على مستوَى المبنَى والمعنَى ، تاركا للنص حرية التنفس انطلاقا من حركته الداخلية ، وما يزخر به من صراع داخل مواضيع ترتبط بالحياة وبالانسان في انتمائه إلى طبقته التي توحده من أجلِ التحرر ، نفسيا وماديا ووجدانيا ومن كل عوامل الاحباط والقهر لمواجهة النقيض ، الطبقة المسيطرة .

ولقدِ قام أبو هيف بتصنيف هذه النصوص ، تصنيفا يراعي خطابها الفكري وما تقدمه عوالمها من علائق ، ورؤًى ، وصراع ، مما جعل هذا التصنيف يقربنا من زخم التجربة المسرحية السورية ، وما يتفاعل فيها من حوار وثقافات وأوعاء وتجارب اتسم بعضها بالإضافة ، وتميّز البعض الآخر بتبني بعض الأشكال الفنية المستوردة التي غابت فيها

---

(22) نفسه : ص 71 .

(23) نفسه : ص 77 .

شروط التفاعل ، وادراك كنه هذا التفاعل ليدخل في تحريك الثقافة القومية لمساءلة ثوابتها ومتغيراتها .

والملاحظ أن الناقد ظل وفيا لمنهجه النقدي في قراءة النصوص ، وهو البحث عن السياسي في الأدبي ، ووظيفة الخطاب داخل الصراع الاجتماعي والانساني ، دون اهمال بعض الجوانب الفنية المتحكمة في بنينة النص وانتاجه وتشكيله .

وعملية التصنيف والقراءة النقدية للمصنَّف ، كانتا نابعتين من النصوص ذاتها ، حيث أنها أملت على الناقد شروط حياتها ، وعلاقة هذه الحياة بمجموع العناصر التي تداخلت في لحمها وتمتين أجزائها ، فمن العلاقة بالتاريخ والتراث ، إلى التجريب ، إلى شعرنة الخطاب المسرحي إلى الميلودراما إلى طرح اشكالية النوع الأدبي وخصوصياته إلى التنظير والاقتباس . هذه الاشكاليات التي تحدد مسار المسرح العربي السوري من خلال التجارب والكتابة والطموح إلى تفجير النموذج ، واظهار الخفي والمسكوت عنه .. الكتابة التي يمثلها : الأب الياس زحلاوي ، وليد مدفعي ، ممدوح عدوان ، خالد محي الدين البرادعي في مسرحياته الشعرية ، وفرحان بلبل وجان الكسان بالمسرح التسجيلي ، ووليد اخلاصي بالتجريب والمغامرة في التجديد ، وعبد العزيز هلال وقد طرح بكتابته اشكالية النوع الأدبي ، وهناك سعد الله ونوس وقضية تسييس المسرح ، وتوظيف التراث ، والقناع البريختي ، وهناك علي عقلة عرسان وارتباطه العضوي بالقضايا العربية المصيرية التي نجد لها امتداداً في أعماله السياسية المسرحية .

إن من يراجع تحليل مسرحيات هؤلاء المبدعين ـ من طرف عبد الله أبو هيف ـ يلاحظ أن القراءة الموضوعاتية للنصوص (لا نقصد

منهج جان بيار رشارد) ، كانت كشفا لانتماء المبدعين الفكرية والفنية عن طريق تقديم الحمولة الفكرية والإيديولوجية للنص ، دون تفكيك بنيات هذا النص والتعرف على المتحكم فيه من ميكانيزمات وقوانين اعادت صياغة النص ـ بالمتخيل ـ فأعطته فرادته بمعجمه وجسده ودلالاته الخاصة ، وهذا ـ ورغم الأحكام القيمية التي تحكمت في قراءة النصوص ـ فإن هذا لا ينفي إيجابياتها وهي تقدم لنا تجربة مسرحية عربية فيها الاختلاف والائتلاف ، فيها الجيد والباحث عن الجودة فيها النوع والكيف ، والإضافة ، سواء في كتابة النص الأدبي أو اخراجه ، ويكفي أن عبد الله أبو هيف قد حدد محفزات الاقدام على تناول المسرح العربي في سوريا في أمرين اثنين :

«أولهما حاجة الحركة المسرحية إلى النقد كونه يقوم بدور إيجابي كبير في التبشير بمسرح عربي ذي هوية واضحة ، ثانيهما الاحساس بغياب هذا الدور أحيانا في ظل ما يعانيه النقد من أمنيات إزاء الواقع المتردي للمسرح العربي» ... «إن لدينا حركة مسرحية ناشطة ولدينا حسّاً نقديا ناشطا لم يتأصل بعد في اتجاهات ومناهج ولكنه يلبي هذه الحركة المسرحية المبتدئة في البحث مع رجالها عن مستقبل أكثر رحابة وأصالة» [24] .

إن كتاب التأسيس يقربنا من النبض الحي في المسرح العربي في سوريا ، من خلال زاويته الخاصة ، ومنطلقاته وقناعاته ، وهو عمل يجعلنا أقرب من هذا المسرح لأنه مجهود يؤكد على حضور الابداع العربي ، ويعطي لنا صورة حقيقية من النقد المسرحي والمنهج الذي تم به قراءة هذا المسرح ؛ وطبعا فإن هذا ـ المشروع النقدي ـ لا ينفي

(24) نفسه : ص 68 .

وجود قراءات متعددة للممارسة المسرحية السورية إلا أن عبد الله أبو هيف كان يتعامل مع الموجود من أجل التأريخ والتحليل والمناقشة سواء تمَّ ذلك داخل الحديث عن الظاهرة ، أو تم عن طريق الكشف عن ابداعية المؤلفين والمخرجين .

2 – من النص المسرحي إلى تأصيل الخطاب النقدي .

يستمد كتاب «مسرح عز الدين المدني والتراث» لمحمد المديوني قيمته المعرفية والمنهجية من محاولته اقتحام مجال الكتابة النقدية بجهاز مفاهيمي يهدف به معاينة النص الابداعي ، ومقاربته ، وفك رموزه لإعادة تركيبه تركيبا جديداً له رؤيته وحركيته المستفيدة من تجربة المديوني الذي ينتمي إلى الحقل المسرحي تأليفاً وإخراجاً مما يجعله طائراً في سربه كما يقال ، لأنه يعرف قوانين اللعبة المسرحية ، وأسسها الفنية ومكوناتها الجمالية والفكرية ، وهو ما يعطي لهذا الكتاب موقعه المهم في كتابة النقد المسرحي العربي .

يؤكد المديوني على أنه اعتمد في بحثه – على النص – كمعطى أدبي ، الذي يملك قوانينه الداخلية المتحكمة في تشكيله وبنينته لانتاج علاماته الخاصة ، ودلالاته وقضاياه . هذا النص الذي يحيلنا – في نهاية المطاف – على الخارج .. على العالم وتناقضاته ، على المجتمع وصراعاته ، على المثقف وعلاقته بالسلطة ، كما أنه يؤكد على أنه جعل من التراث قضية محورية في – هذا – البحث ، لأنه وجد أن المادة التراثية تشكل حضوراً مكثفاً في أعمال عز الدين المدني الذي يفجّر هذا التراث ، يُفتّته ، يَفْليه ، ويُعيد بناءه بوعي جديد يعطيه حداثته التي تخدم مجال الفكر والمجتمع العربي الذي يسكنه الخلل والتخلف في علاقة «الأنا العربية» مع «الآخر» الغرب .

لهذا يقدم المديوني المحفزات والعوامل التي جعلته يختار مسرح عز الدين المدني قائلا : «أما لماذا مسرح عز الدين المدني بالذات ؟ السبب الأول يتمثل في أني رأيت أن أقصر دراستي في هذه المرحلة على تجربة مسرحي عربي واحد ، والسبب هو طبيعة تجربة عز الدين المدني نفسها فلقد اكتسَى مسرح عز الدين المدني أهمية خاصة في تونس ولا يعود ذلك إلى وفرة انتاجه ــ فحسب ــ ولا للفترة الزمنية التي انسحبت عليها هذه التجربة ، (سبع مسرحيات نشر منها 6 ، وعرض 6 بين 1970 و78) وانما يعود ذلك خاصة إلى تطلعات الرجل الذي ما انفك يعبر عنها سواء في مقدمات مسرحياته ... أو في تدخلاته في مختلف المناسبات[25]... أو في عمله الأدبي والمسرحي الدؤوب ، وتتمثل أهم هذه التطلعات في بناء مسرح عربي متميز وذلك عبر «اكتساب شكل مسرحي مبتكر» ... يكون للتراث العربي الإسلامي الضلع الأساسي فيه»[26] .

ويقترح المديوني المنهج الذي سيسلكه في انجاز مشروعه النقدي مبيّنا أن الشعرية «الانشائية» ستكون أدوات ومفاتيح يحل بها النص المغلق ، ويرصد بها أبعاده ، وحركيته وحمولته الفكرية من خلال التطبيق والممارسة والعمل على النص كحقل دلالي ، إنها مغامرة ــ جريئة ــ تريد أن تقتحم المجهول بأدوات اجرائية تضع حدّاً لطغيان الدراسات الوصفية التي تتوسد الهدوء في النقد المسرحي العربي ، حيث أن كل الكتابات ــ أو جلّها ــ كانت تهتم بالظاهرة المسرحية عند العرب ، معتمدة على التأْرخة ، وتجميع الحجج والبراهين للإجابة على هذا

---

(25) محمد المديوني ، مسرح عز الدين المدني والتراث ، رسم للنشر تونس ، 1983 .

(26) نفسه : ص 22 .

السؤال «هل المسرح العربي كائن أم غير كائن ؟» مغيبة بذلك النتاج الأدبي عن حقل النقد.

إن المديوني يريد أن يدخل مجال التطبيق، والانطلاق من النص كنشاط فكري انتجته ذات مبدعة تعيش داخل التاريخ وليس خارجه. يقول: «كانت الدراسات التطبيقية للمسرح العربي نادرة، إنها تكاد تكون معدومة بالنسبة للمسرح التونسي الحديث.. وأقصَى ما يوجد مقالات صحفية تصدر في الجرائد أو المجلات السيارة، كثيراً ما تكون بحكم عدم اختصاص الصحيفة وبحكم صغر المسافة المخصصة للثقافة فيها، بعيدة عن العمق سريعة الأحكام، اعلامية في أحسن الأحوال، فبات من المتأكد بالتالي الاقتصار على استنطاق نصوص الكاتب المسرحية، أمَّا ما يخص كتاباته النظرية حول المسرح، وحول الثقافة فستكون بالنسبة لنا مجرد علامات لا نعتمدها إلا لنرَى مدَى تحقُّقها في مستوَى الممارسة المسرحية التي تعتبر المحدّد الأساسي لما عسَى أن نصل إليه من استنتاجات إذ هناك بون بين تطلعات المبدعين الفنية والفكرية وبين ابداعاتهم»[27].

لقد اختار المديوني عز الدين المدني كموضوع للبحث والتراث قضية أساسية تأخذ حيزاً كبيرا في فضاء النص «المديني» فكانت المسرحيات المختارة للبحث هي:

- ثورة صاحب الحمار.
- ديوان الزنج.
- الحــلاج.
- الغفــران.

---

(27) نفسه: ص 22، 23.

ـ مولاي السلطان الحفصي.
ـ تعازي الفواظم أو تعازي فاطمية.
ـ رسالة التربيع والتدوير.

ومن خلال قراءة هذه النصوص طرح المديوني مجموعة من التساؤلات حول فاعلية التراث فيها وطريقة التعامل معه، وخلفيات استلهامه، وطريقة تكوين جسد هذه النصوص وكيفية نسج عوالمها، من هنا جاء السؤال المحور كالتالي: ما المقصود من التراث؟

هنا تبدأ مناقشة بعض طروحات الطيب تزيني، محمد الباهي الدين حسن، محمد عمارة، عبد الله العروي، زكي نجيب محمود، حسين مروة، خلص المديوني ـ بعد ذلك ـ إلى تقديم وجهة نظره وموقفه من التراث بعد أن قدَّم الأطروحة، وجاء بنقيض الأطروحة يقول: «ويمكننا أن نستخلص ممَّا تقدم تحديداً، أوليا يتمثل في أن التراث هو قبل كل شيء ذاكرة جماعية لأمة من الأمم، ومن هذه الوجهة فإن له علاقة بالتاريخ، بمختلف مكوناته من حيث إنه يتعلق بالماضي ولكنه يتجاوز التاريخ إذ ينسحب على الحدث التاريخي لا في ماضيته فحسب بل وخاصة في امتداده في الحاضر والمستقبل.

كما أن تجليات التراث كثيرة ومتنوعة إذ أنها تهم كل المنجزات البشرية لأمة أو قومية معينة، هذه المنجزات التي تأخذ صوراً وأشكالاً كثيرة إذ هي ما بقي من الأحداث التاريخية في أذهان المتسببين لهذه الأمة أو تلك، وهي الصور التي بقيت فيها الشخصيات تاريخية أو أسطورية وهي أشكال ردود الفعل والسلوك إزاء الطبيعة والمجتمع، لكن هذه المكونات لا تبدو تمثل كلا واحداً منسجماً إذ فيها المتناقض والمتصارع ...»[28].

(28) نفسه: ص 29، 30.

وفي إطار هذا المنظور للتراث ـ والموقف منه ـ يلجأ المديوني إلى منهجة البحث معتمداً على رصد المواضيع المراد مناقشتها وتحليلها، مستخدماً في الوقت ذاته السؤال تلو السؤال بهدف تحديد الموضوع، واستخراج النماذج والاستشهادات والأمثلة التي يبرهن بها على المنظومة الفكرية التي يشكلها وهو يعمل في موضوع التراث وعلاقة المسرح به وحضور المبدع عز الدين المدني فيه مقترحا الخطوات التالية :

1) المادة التراثية المنتقاة .
2) طرق التعامل مع هذه المادة التراثية المنتقاة .
3) نوعية توظيف هذه المادة التراثية .

بعد هذا يصنف المديوني المادة التراثية ـ المستخدمة في نصوص عز الدين المدني المسرحية، وهي التاريخ العربي الإسلامي أحداثا وشخصيات، آثار مكتوبة، أشكال تعبيرية وأسلوبية وهذا التصنيف جعل المديوني يرجع المادة التراثية إلى أصولها ومظانها، وإلى المراجع والمصادر التاريخية والآثار الأدبية والدينية التي استقى منها عز الدين المدني جلّ مسرحياته، ولم يغفل الباحث الاعتماد على دراسة الأسلوب في المتن المسرحي مقارنا بينه وبين أصوله مبرزاً الأشكال التعبيرية والأسلوبية المستمدة والمستفيدة من الموروث. وفي هذا المجال يقول ان المدني «أورد على لسان بعض شخوص مسرحياته أشعارا أو فقرات من النثر استشهاداً أو استدلالا، كما اعتمد بعض الأساليب التعبيرية كفنية من فنيات الكتابة، ونجد لذلك أمثلة في مسرحية الغفران. وديوان الزنج والحلاج، كما أشار إلى الاستطراد في غضون مسرحية ديوان الزنج باعتبارها فنية متميزة من فنيات الكتابة العربية، وكذلك الأمر بالنسبة للانتحال الذي يشير إليه في هامش نص مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي»... وإلى جانب أساليب التعبير الانشائية

اعتمد المدني بعض التراكيب والقوالب الجاهزة والارتكازات اللفظية في تمييز ملامح بعض شخصياته ويظهر ذلك واضحا بصفة بيّنة خاصة في مسرحية الغفران»[29] .

إن حضور الذات المبدعة الواعية بالعملية الانتقائية من التراث ، جعلت عز الدين المدني يوفّر البعد المأساتي في المادة المختارة ليُعبّر «عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهته لقوى المحافظة» مكسّراً رتابة الزمن التاريخي ، متصرفا في المادة التراثية ، خالقاً لمنطق خاص لفنيته في بناء النصوص بل وللزمن المسرحي الذي تتداخل فيه الأزمنة ، وتتواشح فيه الأحداث ، وهو ما أسماه المديوني بـ «التزامن» بين ماض وماضٍ ، مستفيداً من المنهج النقدي في اللسانيات والبنيوية ، موضحاً أن المدني لا يحترم الفوارق الزمنية لكنه يقرّب ما بين المتباعد من الأحداث ، ويُوالف ما بينها ، رغم تباعدها الزمني في فضاء نصوصه المسرحية ، فيقيم «حواراً بين ثورة الزنج وثورة بابك ، وثورة القرامطة عن طريق حلاج الحرية للدفاع عن الانسان وكرامته ، منتقداً العسف والإحباط والتمايز داخل المجتمع الانساني معتمداً في ذلك على تقنية فنية أخرى ، تضفي على بناء النص جماليته وخصوصيته ، وهو ما أسماه الباحث فنية التزامن : حاضر– ماضٍ ، يقول بالمناسبة : «تتمثل هذه الفنية في وضع الكاتب لمنطقة يجمع فيه بين الحاضر والماضي بشكل يبدوان فيه مندمجين اندماجاً : إذ أنه يلح من ناحية على الإطار الزمني فلا نكاد نجد أثراً من آثاره لم يضبط فيه بكل دقة تاريخ وقوع الأحداث ولم يلح فيه على تتابع الأزمان فيه ، ولقد استعمل لذلك الغرض طرقاً متنوعة تتراوح بين اقتراح اللافتة في بداية كل لوحة يكتب عليها

---

(29) نفسه : ص 43 .

التاريخ والمكان مثلما كان الأمر بالنسبة لمسرحية «ثورة صاحب الحمار»[30] .

وحتَّى يقترب المديوني أكثر من النصوص المعتمدة في التحليل ، نجده يبدأ بعملية تحديد دلالاتها الجديدة من خلال شبكة العلاقات الجديدة داخل النص ، متوخيا ضبط وظائف الشخصيات والأحداث واللغة والأسلوب وتحليل – ذلك – على ضوء المنهج الذي اقترحه في الأول وهو دراسة النص من الداخل للكشف عن المنطق المتحكم في حركيته وإيداعه ، متخذاً من مسرحية «الغفران» مجالا للتطبيق والكشف عن رؤية المديني للعالم ، فكان التحليل ، ووضع الجداول والترسيمات لعملية «التركيب / البناء» – في هذه المسرحية ، من التقنيات التي بدأ يوظفها النقد المسرحي العربي لقراءة المسرح العربي .

إننا نعتبر أن الكتابة انتماء ، وأن في قراءة أي نص يتداخل الذاتي بالموضوعي ، ويصبح النقد إبداعاً فوق إبداع ، والمديوني نفسه كان يفصح عن انتمائه من خلال تبنيه لبعض مقولات ومفاهيم المدني المتضمنة في كتاباته وهو ما جعله يتصدى للردّ على بعض ما كُتب عن المدني – بشكل انفعالي – نافيا بذلك تعدد القراءات للنص الواحد ، لكن هذا لم يكن دون حجج أو براهين ، بل كان معتمداً على الانضباط الموضوعي والهدوء الذي يتوخَّى الحقيقة العلمية في إبداعية الغفران ، والردّ على الذين شكّكوا فيها وفي قيمتها ، يقول المديوني : «المسألة مسألة اختلاف فكري ، وصراع إيديولوجي تبلور حول النظرة إلى التراث وهو يعكس النظرة إلى الماضي من حيث علاقته بالحاضر والمستقبل ، ففي حين تبدو نظرة صاحب المقال صفائية للتراث تعتبر

---

(30) نفسه : ص 62 .

تناوله من غير الوجهة المتعارفة كفراً بنعمة هذا التراث ومسّاً بما فيه من مقدسات ... إذ يبدو التراث كلاًّ واحداً منسجما يمثل المعين الذي لا ينضب والذي يتحتم الاعتزاز به كاملا إذ هو مصدر الفخر ، وهو سر المجد ، ولعل في هذا تفسيراً لرد فعل صاحب المقال العنيف الذي لا يخلو من التوتر والتشنج ازاء معالجة عز الدين المدني للمادة التراثية أثناء كتابة المسرحية»[31] .

وحتّى لا يطغَى الجانب الدفاعي عن موضوع البحث يركز محمد المديوني على وظيفة التراث في نصوص المدني من خلال المحاور التالية :

- إعادة امتلاك التراث .
- طرح قضايا اللحظة .
- ما يتعلق بالثورات والانتفاضات .
- اشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين .
- وضعية المثقفين ودورهم .
- محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة .

هذه هي المحاور التي تمَّ استخلاصها من النص ذاته ، والمستمدة من الموقف الفكري والسياسي المقدم بما هو جمالي من خلال دلالات النص وعلاماته ورموزه التي كانت تميز تركيب نصوص المدني وهو ما أفرد له المديوني بابا تناول فيه جمالية الكتابة والخطاب الأدبي المتميز بتركيبه وبلاغيته ودلالاته التخنة . يقول : يحاول عز الدين المدني أن يستلهم بعض «الخصائص الجمالية» المستعملة في فنون الانشاء العربي الإسلامي ، ويحاول توظيفها لبناء جمالية للكتابة . خصوصية من بين

(31) نفسه : ص 88 ، 89 .

هذه الجماليات «الاستطراد والانتحال والتضمين»[32] .

إن ما يبدو واضحا من خلال هذا البحث هو تقويمه المنهجي لابداع عز الدين المدني ووضعه في سيرورته التاريخية انطلاقا من النص وعوالمه وذلك بمنهجية مطبوعة بالمرونة والليونة في التطبيق بعيدة عن كل تعسف أو تكلف وهذا ما يعطي لكتاب «مسرح عز الدين المدني والتراث» موقعا هاماً في حركة النقد المسرحي العربي بتونس ، هذه الحركة المتفتحة على المناهج النقدية بوعي وتبصر يدل على ذلك الاستيعاب في التطبيق ... وهو ما حاول المديوني تحقيقه من خلال مشروعه النقدي .

بمثابة خاتمة .

يمكن القول إن هذه النماذج النقدية تتحرك داخل مجموعة من العلائق والسلط ، حيث تحاول طرح اشكالية المسرح العربي برؤى مغايرة ، ومواقف يتنازعها ما هو أدبي وسياسي وجمالي ، على اعتبار أن هذه العلائق والسلط تظهر أكثر في طموح المبدعين العرب لخلخلة النوع الأدبي السائد في الممارسة المسرحية العربية ، لأن هناك بعض الكتاب الذين مازالوا يتأرجحون بين «القصة» و«النص الدرامي» فيلغون خصوصيات النوع بشكل فجّ ومسطح يخنق أصوات الشخوص ومواقفها ، يحدث شروخا في الأرضية التي تتحرك فوقها هذه الشخوص ، ثم هناك علاقة الخطاب الأدبي بالتراث والمؤسسة والرؤية والمتلقي ، والنقد ، وكيف يمكن للتنظير لهذه المعطيات داخل الحياة العربية وهي تؤسس ذاتها ، وقوتها ، أن تحافظ على تطورها وسط

---

(32) نفسه : ص 119 .

الصراع الحضاري لتهيء الانسان العربي لغده ومستقبله بكل وعي وأمل وحرية ...

إن النقد المسرحي العربي موجود ، كما أن المسرح العربي كائن ، بالممارسة والحركة والتظاهرة والابداع ، ومقياس حضوره لا يتم إلا عن طريق التعرف على العوامل التي تريد تثبيط فاعليته ودوره ومهامه ، ويكفي أن القفزات النوعية التي حققها في مجال كتابة النص ، وإخراجه ، لدليل على الحضور وليس الغياب ، على المشاركة وليس على الحياد ، وهو ما يجعل كل إضافة — من الخليج إلى المحيط — ذات دلالة عميقة لأنها تحقن الوعي الثقافي بدم جديد ، وحوار مسؤول ، وهو ما نجده في الكتابات النقدية التي تساهم بخصوصياتها ونوعيتها في تحرير الانسان والفكر والأرض من كل عوامل الاحباط والاستيلاب .

3

مهرجانات

جمعية البعث والملتقى الوطني الأول للمسرحيين المغاربة بمكناس وأزمة المسرح المغربي

ما يمكن تسجيله بمناسبة تنظيم الملتقي الأول للمسرحيين المغاربة هو الخصوصيات الإيجابية التي تميز بها . والنتائج الفعالة التي توصل إليها ، من خلال التوصيات التي تمخضت عنها أعمال اللجان ، خصوصا وان أزمة المسرح المغربي أصبحت موضوعا للاستهلاك يروج في ظروف أصبحت تتسم بتفريخ الجمعيات ، ـ المشكوك فيها ـ والاكثار منها ككم فقط ، وهذا ان دل على شيء فإنما يدل على السرعة الفائقة التي يتم فيها طبخ الملتقيات الرسمية التي تعمل لحسابات معينة ولجهات خاصة تفرض نمطا تفكيريا سكونيا ، ووعيا مغلوطا عن الفن والثقافة والأدب .

لقد كان الملتقى الوطني الأول للمسرحيين المغاربة بمكناس خلال يومي 17 و18 ماي 1980 ، بديلا للفوضى التي تسود كثيرا من الملتقيات ، وحادثا مهما من حيث كونه كان تجمعا لطاقات متفجرة للشباب المغربي ، والذي تجاوز لحظة الحضور على عتبات اليأس ، واقتحم عالم الابداع بكتابات جادة وملتزمة ، والممثلة لنقيض الثقافة

الرسمية السائدة ، وللمسرح الرائج ، بل وللفكر المسيطر. إن هذا الملتقى إضافة واعية لسلسلة الملتقيات الوطنية التي نظمتها جمعية البعث ، سواء منها ملتقَى القصاصين ، ملتقَى الروائيين المغاربة ، وملتقَى الشعراء المغاربة ، وهذا الخط المتبع في نشاطات الجمعية هو ما بلوره الأستاذ حسن المنيعي في نص الكلمة الافتتاحية حيث أكد مرة أخرى ، أن جمعية البعث (تسعى دائما عبر مخططاتها وبرامجها إلى تحقيق تواصل صميمي مع الجماهير الشعبية والمثقفين والطلبة وذلك عن طريق خلق الحوار البناء الذي يجعلها تسهم ـ كباقي الجمعيات المغربية الجادة ـ في عملية اثبات التجربة الفكرية والعملية للمبدعين المغاربة ، ودفع هؤلاء إلى تحديد موقفهم الحضاري من الأحداث اليومية ، والقضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية) .

وتأكيدا للخط الفكري الذي تتبعه الجمعية لتحقيق أهدافها يمكن القول ان كل الملتقيات التي تنظمها لا تقتضي دائما الكشف عن الواقع ، عن معالمه وابراز جوانبه السلبية ومن هنا كان لابد من صياغة سؤال جوهري ، أساسي ، حول الآفاق والطموحات لهذا الملتقَى ، سؤال يتعلق بتحديد المسار الذي يسير عليه المسرح المغربي والمشاكل التي يعيشها ومن هذا المنطلق طرح الأستاذ حسن المنيعي ، السؤال التالي : **لماذا المسرح المغربي إذن**؟ يجيب «لأسباب كثيرة أهمها حالة الغياب التي يعيشها المسرح الاحترافي الذي قدم سيلا دافقا من الفرجات المتكاملة ، ثم حالة التخبط التي تطبع مسيرة مسرح الهواة ، وأخيرا حالة الحصار أو المضايقة التي يشكو منها المسرح الجامعي ، وغيره من التكتلات المسرحية الطلائعية التي تريد التعبير عن حضورها من حين لآخر ، ولكنها لا تستطيع تجاوز إطارها الإقليمي أو الجغرافي نظرا لما تواجهه من صعوبات وعراقيل» .

وإذا كانت الكلمة الافتتاحية قد حاولت رسم منهجية للبحث والمناقشة فإنها رصدت ـ بطريقة غير مباشرة ـ أسباب الازمة ، التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

1) (انعدام الأسس المادية والفكرية لهذا المسرح وعلاقته بالمناخ الثقافي) .

2) إذا كانت الدولة ـ عن طريق قناة الشبيبة والرياضة ـ هي التي تعمل على احتضانه «أي المسرح» منذ أكثر من عشرين سنة ، فإنها لم تستطع إلى حد الآن طرح تلك الأسس لتطوير الحركة المسرحية ،.. وذلك ببناء المسارح والمعاهد ، وبالعمل على النشر الجماهيري للثقافة المسرحية .

3) «طغيان بعض العروض المسرحية التهريجية التي تخضع ممارستها للايديولوجية الرسمية السائدة كما نعني أيضا تلك الحركة المسرحية المضادة التي تتجلى فيما نشاهده من أعمال تافهة على شاشة التلفزيون إلى غير ذلك من العروض المبتذلة التي لا تعدو أن تكون رتيبة وثقيلة» .

وإذا كان سرد هذه الأسباب المحدودة للأزمة هي التي تحول دون انطلاقة طبيعية للنشاط المسرحي فإن في الكلمة الافتتاحية تأكيدا على أن (بعض القضايا التي تعرقل مسيرة المسرح عندنا تفرض علينا مراجعة شاملة ، ومحاكمة داخلية لبناء حركة مسرحية جديدة تتميز بالخصب والعطاء وصفاء المفاهيم الفكرية والاجتماعية ، لذلك ، يقول الأستاذ المنيعي : ـ «فكرنا في تنظيم هذا اللقاء لكشف جوانب الأزمة ، والبحث عن أهداف استراتيجية تعيد للمسرح المغربي مكانته») .

إذن ما هو البديل والحلول التي يمكن أن نستشفها من خلال

العروض المقدمة ؟ وما هي نقاط الالتقاء التي يمكن استخلاصها من مداخلات بعض المشاركين ؟.

لقد كانت العروض المقدمة مرتبة على الشكل التالي :

- **عبد الكريم برشيد : - أزمة المسرح المغربي أساسية انعكاسية ؟ .**
- **عبد الرحمن بن زيدان : - أزمة نقد أم أزمة واقع ؟**
- **أحمد العراقي : - الأزمة مكامنها وانعكاساتها ؟ .**
- **كويندي سالم : - المسرح المغربي والأزمة .**

تحليل محتوى المداخلات :

يتساءل عبد الكريم برشيد في البداية (هل المسرح المغربي يجتاز حقا أزمة ؟ وان كان لهذه الأزمة وجود فعلي ، فهل هي أزمة مرحلية ؟ أم أزمة هيكلية ؟ بمعنى آخر أين تكمن الأزمة ؟ هل هي في الثوابت أم في المتغيرات ، هل في السطح أم في العمق ؟) .

ان ما يفهم من هذه الأسئلة ان برشيد يبحث عن جذور الأزمة ، وفي الوقت نفسه يبحث عن منهجية تقتضي ربط الاعراض بأسبابها ، وقد كانت اجاباته مرتكزة على إيجاد سوسيولوجية للمسرح المغربي كجزء من المسرح العربي ، إن المسرح كما يقول (يعكس بأمانة وصدق بؤس الواقع التاريخي للانسان المغربي والعربي) ويرجع برشيد أسباب الأزمة إلى الهوة الفاصلة بين الجمهور والعمل الابداعي ، بل إلى القطيعة التي تحافظ عليها الثقافة المسيطرة التي تغازل الواقع ، وتجعل من الفن عملا نخبويا وترفا فكريا ، لهذا كان لابد من رد الاعتبار للعمل المسرحي والتأكيد على أن (المسرح في جوهره فن جماهيري ، وفي المجتمع العربي هل للجماهير دور أساسي في بلورة الرأي والجهر به ؟ ... ان المسرح

لقاء شعبي بالأساس ، وفي المجتمع العربي – هل هناك ما يعطي اللقاء والتجمعات مشروعية الكينونة والوجود ؟) .

ان الواقع العربي – الذي تسوده ثقافة الطبقة السائدة الواقع الذي تطورت فيه أشكال القمع والاضطهاد خلال مراحل مختلفة – يقدم لنا وسائل تغطية العجز والتهرب من المسؤولية وذلك عن طريق المواقف الشكلية التي تؤدي إلى اخفاء الواقع : فإذا نظرنا إلى روح الطبقة البرجوازية الاقطاعية نجد أنها روح خضوع ومساومة ، بالإضافة إلى شعور بالتفاهة وبالعجز عن مواجهة العالم مواجهة فعالة ، وفي هذا الخضم الهائل من التناقض لابد من أن تتفجر أصوات الاحتجاج ، وما صوت المسرح المتميز بالوعي الاجتماعي والدور الاجتماعي – سوى مواجهة فعلية للرتابة والروتين والمسخ الذي يسود المجتمع .

لقد كان المستوى النظري المتماسك – لمداخلة برشيد تأكيدا على أن (المسرح كان دائما وسيبقى صوتا للاحتجاج ، سواء على الوضع الانساني الوجودي (الموت – القدر – الغيب – السأم) أو على الوضع الاجتماعي السياسي (الفقر – التشريد – الاستغلال – الظلم) وفي مجتمعنا العربي هل هناك امكانية لأي صوت بأن يرتفع وأن يحتج ؟) .

ان التحرر الصحيح لا يمكن أن يحصل إلا من خلال عملية تنبثق من قلب المجتمع (أي التحرر الذاتي) وبما أن المجتمع العربي غارق في التخلف ، فإن أزمة المسرح يقول برشيد (انعكاس أمين لأزمة الفكر ، وأزمة الفكر ناتجة بالضرورة عن تأزم الواقع الحضاري ، لقد امتزج المسرح اليوناني بالفلسفة اليونانية اما المسرح الغربي المعاصر فقد صبت فيه روافد فكرية متعددة ومتنوعة ابتداء من كانط وهيجل وماركس وفرويد وداروين ونيتشه وسارتر ، وانتهاء إلى الفلاسفة الجدد في

فرنسا ، أما المسرح العربي فيفتقر إلى مثل هذه الأرضيات الفكرية الصلبة) .

إذن وأمام الأخطاء والتصورات المركبة التي تشكل عليها المسرح في الواقع العربي لابد من إيجاد تعريف سوسيولوجي للمسرح العربي ، لهذا يعرفه برشيد قائلا : (انه بالأساس التعبير الحر للانسان الحر في المجتمع الحر) وبهذا التصور المستقبلي يمكن أن نحدد نوعية العلاقة مع الآخرين .. حيث اننا إذا أخذنا الناحية المادية على الصعيد العسكري والسياسي والاقتصادي ، وجدنا تاريخنا الحديث ، بكل سلبياته وإيجابياته ــ هو من صنع الغرب ــ بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أفلم يفرض الغرب علينا منذ احتلاله النظم والمؤسسات السياسية والاقتصادية التي سيرت مجراه وجعلته على ما هو عليه في نظمه وتركيبه ؟ ألم يفرقنا الغرب دويلات ورسم لنا حدودنا وقرّر مدَى سيادتنا وطبيعتها ؟ ألم يصبح بنظامه الرأسمالي مقررا لاتجاه تطورنا الاقتصادي والاجتماعي وحتَّى الفكري .

لقد اعطانا هذا الواقع فكرا موجها ... فكيف نبحث عن الفكر الحر ؟

وأعطانا انسانا يشعر بالنقص تجاه الانسان الأوربي ، إلى التحديث على النمط الغربي وآخر نحو المحافظة والتقليد وأعطانا المجتمع العربي الخالي كواقع لا يمكن اخفاؤه ... فالتنظير للمسرح يجب أن يتخذ له أسسا نابعة من المعرفة العميقة هذا المسرح الذي يعتبر بحق أب الفنون وهو لا يقوم في نظره الا على الأسس التالية أي علاقة الانسان بالآخرين ...

«فرجل المسرح فنان أولا لأنه ينفعل أمام العالم .

وهو عالم ثانيا لأنه يفسر هذا العالم .

وهو صانع ثالثا لأنه يغير وجه العالم .

فهو يشتغل وجدانيا وعقليا وعمليا ، الشيء الذي يؤكد أن دراسة المسرح لا يمكن أن تتم إلا من خلال دراسة هذه المرتكزات الأساسية الثلاثة» .

إن غياب أحد هذه المرتكزات يسبب الشللية والعجز عن اتخاذ موقف رصين ومتزن ، وإذا ما توفرت كل هذه الأسس ، فسيكون ثمة رفض كافة الأشكال والأنماط الأدبية التي تتعارض مع التجربة الجماهيرية ، وسيصبح من الحتمي أن يكون في الأدب – كفن وفلسفة وعلم – جبهة تؤكد بأن (الانسان الحر ، والفكر الحر ، في الوطن الحر) معطيات تاريخية ستقوم في الواقع الموضوعي ... معطيات تحرر الانسان العربي من وحدانية المعنَى الغربي للتاريخ والمسرح ...

هذه إذن أهم القضايا التي طرحها عبد الكريم برشيد كاعراض للأزمة ... لكن كيف يمكن الانتقال من هذا الطرح إلى مستوَى آخر من جوانب الأزمة وهو النقد ؟

لقد حاولت أن أتساءل – بعمق – عن الأزمة هل هي كامنة في النقد أم في الواقع ؟ وهل عندنا نقد موضوعي ؟ .

أزمة واقع وليست أزمة نقد :

ان طرح السؤال ينكسر في غياب المفاهيم ، وغياب المنهجية التي تربط بين الممارسة النظرية بالممارسة التجريبية في اتجاه سيرورة البحث عن الحقيقة .

لهذا كانت مداخلتي متحورة حول بعض اشكاليات النقد في

المغرب — بعد رحلة قصيرة العمر في هذا المجال، لأن الإجابة — المقنعة — تتطلب مفهوما علميا للتاريخ واللغة والإيديولوجيا ومفهوما علميا للذات، والذات المبدعة، لأنه وفي حدود غياب النظري وبسببه لا يتم التوصل إلى بلورة مفهوم يتصف بالشمول.

لقد كانت مرحلة البداية — في كتابة النقد — مرتبطة بافتقار الفكر والحركة النقدية إلى وعي كوني وقد كان سبب العجز متجليا في نقد الواقع والمجتمع العربيين نقدا جذريا، لذا فما هو ملاحظ في النشاط النقدي هو:

— اختفاء العمليات النقدية المتأنية التي تحافظ على المعطيات الابداعية دون جعل العمل الأدبي في المزايدات والمساومات السياسية.

— ان الابقاء على السطح السياسي جعل الحضور مزيفا للنقد من خلال ثوراوية فقيرة ومحدودة وضيقة الأفق عن الغضب العربي.

— فهيمنة الوعي الامتثالي الماضوي على التصورات النقدية لم يوجد ثقة مبنية على وعي الواقع القومي والواقع العالمي... ثقة منبعثة من امتلاكنا الثقافة، المناهج الأساليب والأدوات التي قهرنا بواسطتها.

لذا فالنقد العربي في كل المجالات مطالب برفض تغطية عورات الواقع العربي، في جميع مستوياته، مطالب ان لا يرش على العفن العربي عطرا، وعلى الموت العربي سكرا. النقد لم يسم الأشياء بأسمائها، وهو مطالب — الآن — بتسمية الأشياء بأسمائها والتهوين من حجم بلايانا، برفض تبسيط وتسطيح المشكلات خلال المسرح، لأن الحقيقة ثورية، والنقد التقدمي لاصق بالكتابة الواقعية.

ان الجوهري في الحديث عن وضعية النقد المسرحي بالمغرب هو التأكيد على الحقيقة التالية (ان شكل الإيديولوجيا الأدبية المسيطرة هو ذلك المرتبط بالطبقات المسيطرة سياسيا ، والاعلام المسيطر هو اعلام الطبقات المسيطرة ، لذلك فإن المسرح الجديد والأدب الجديد ـ المعبر عن الطبقة النقيض ، لايزال في حالة وسطية أو انتقالية ، يتضمن الجديد لكنه في جديده يظل أسير تجربته لأفكار مغلوطة ، افتراضاته المسبقة ـ مفاهيمه القبلية مفاهيمه الإيديولوجية ، التي يمتلكها عن الواقع ... أضف إلى ذلك ان فهم الإيديولوجيات الأدبية القائمة لا يمكن أن يتم دون ربطه بالانتاج الكولونيالي الذي يحكم أو مايزال يحكم الإيديولوجيا في أشكالها المتعددة والمتعارضة والمتناقضة ، وبهذا أقول : انها أزمة واقع وليست أزمة نقد .

إذن وبعد طرح اشكاليات الواقع من المنظر السوسيولوجي والتاريخي ، كانت مساهمة أحمد العراقي ، متجسدة بالعملية الاحصائية الشاملة ، سعيا إلى الفهم العلمي الصحيح للظاهرة الاجتماعية ، وقد كانت اطارا مرجعيا يوضح عبر الخط البياني الطلوع والهبوط في عطاءات المسرحيين المغاربة يقول (ان الانطلاق من فرضية الأزمة رغم تجلياتها الواضحة في الواقع الثقافي في بلادنا يبقَى موقفا انطباعيا يحتاج إلى منهج متكامل وشامل للوصول إلى يقين علمي كما أن اطلاقية المسرح المغربي تحتاج بدورها إلى بعض الأسئلة المفاتيح حتَّى تتجاوز الانتساب الجغرافي إلى الانتساب الفكري) .

فرضية الأزمة بين الاثبات والنفي :

يقول أحمد العراقي (ان احتكامنا إلى الاحصائيات التي حاولنا انتشالها ـ وبصعوبة من بعض وثائق لا تتعدى الخمس ـ مع التأكيد

على أن هذه الوثائق لا تستعمل في بعض الأحيان إلا تعبيرات تقريبية (كبعض) نجد أن المسرحيات التي قدمت منذ سنة 1956 حتَّى الآن لا تتعدى 1100 مسرحية قدم منها المسرح الرسمي 100 مسرحية فقط أي بنسبة 9٪ في حين ساهم مسرح الهواة بـ 1000 مسرحية أي بنسبة 91٪ ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار ، أن المسرحيات التي يقدمها الهواة لا تتوفر في معظمها على النضج الفكري والفني — باستثناء بعض الأعمال التي تُشرف هذا القطاع — وإذا اعتبرنا المهرجان الوطني معيارا للجودة مع بعض التحفظ — فإننا نجد أن مسرح الهواة قدم في نفس الفترة 115 مسرحية أي أن نسبة المساهمة 53٪ . اما نسبة مساهمة المسرح الرسمي فهي 47٪ وهذه المسرحيات التي قدمها مسرح الهواة تتوزع من حيث مصدر كتابتها كالتالي : 14 مقتبسة أي ما يمثل نسبة 17 — 12٪ — و94 مسرحية مغربية بنسبة 75 . 81٪ و7 مسرحيات لمؤلفين أجانب أي ما يمثل 68٪ .

وإذا ما رجعنا إلى المسرحيات التي قدمها المسرح الرسمي نجد أن فرقة المعمورة قدمت 52 مسرحية ، أي ما يفوق نسبة 50٪ ، منها 19 مسرحية مقتبسة أي ما يمثل 50 — 36٪ و8 مسرحيات لمؤلفين أجانب بنسبة 25 — 18 و25 مسرحية لمؤلفين مغاربة أي بنسبة 25 . 48٪ وهذه المسرحيات قدمت لأحمد الطيب العلج 19 أي نسبة تقارب 40٪ من بينها 5 مسرحيات مقتبسة .

أما الطيب الصديقي فقد ساهم في هذا الربرتوار بنسبة 20٪ والبدوي شارك بنسبة 10٪ ونبيل الحلو بـ 5٪ وتبقَى نسبة 15٪ موزعة ما بين الفرق الأخرى) وبعد هذا العرض لجأ أحمد العراقي إلى تحديد مكامن الأزمة فيما يلي :

ب - هيكلية :

- وزارة الثقافة وارتباطها بالسياسة الرسمية .

- مسرح محمد الخامس (شبه العمومي) ، ارتباطه بوزارة الأنباء الذي جعله بوقا للتبشير بالسياسة الرسمية وكذلك ارتباطه بوزارة الثقافة ومعانقته الثقافة الماضوية .

- وزارة الشبيبة والرياضة .

- الجامعة الوطنية لمسرح الهواة .

ويرجع العراقي أسباب أزمة المسرح إلى :

- ضعف المنح - وقلة التداريب - وعدم الاطلاع على بعض التجارب المسرحية وانعدام امكانية اثراء التجربة المغربية بالمشاهدة والمناقشة والتحاور .

وقد كان لهذه الأسباب انعكاساتها التالية :

- تخلف الثقافة المتقدمة عن إيصال خطاباتها إلى قاعدة واسعة من المتلقين بواسطة المسرح .

- تخلف الدراسة النقدية الجادة ... تقلص استدعاء الفرق الجادة من الوطن العربي نتيجة عدم تلبية المغرب للاستدعاءات ، قصد المساهمة في التظاهرات الثقافية والمسرحية العربية .

- بروز ظاهرة المسرح الفردي .

- ظهور اعراض مسرح رسمي تجاري غير مرتبط بالإدارة عضوياً لكنه مرتبط بها فكريا .

وفي الأخير يختتم العراقي عرضه بذكر سلبيات هبوط المستوَى الفني

للهواة وهذه آفة ظهرت خلال المهرجانات الأخيرة ، والتي تعبر بوضوح عما آل إليه المسرح من ترد وتدهور يقول (إذا كان مسرح الهواة ـ بناء على هذا ـ قد أغنَى الساحة المسرحية المغربية ، وقوم مسارها ، فإنه الآن ـ هو الآخر ـ قد سقط في تكرار خطاباته الفكرية التي أفرزها الواقع الساخن الذي عاشته بلادنا في بداية السبعينات ، كما أن بعض أعماله سقطت في منزلق الفهم الساذج للصراع الاجتماعي من حيث أنها تقيم هذا الصراع بين خانتين مغلقتين ، وبمواقف ثابتة .. الشيء الذي يبرز غياب التحليل العلمي في بعض هذه الأعمال أضف إلى ذلك أن الرمز في بعض هذه الأعمال قد يتخذ معنًى تحقيريا (الترميز للجماهير بالحمير وبالقردة وبالضفادع والخضر والمعادن . وإذا أضفنا إلى هذا تشابه الأدوات الفنية عند الهواة وتكرار الصيغ الاخراجية في أعمالهم ، يمكننا أن نخلص إلى استنتاج الأزمة التي يعيشها هذا المسرح ـ هو الآخر ـ من حيث عدم قدرته على متابعته الدفع بالخط البياني لابداعاته إلى الأمام) .

إن عدم تحديد مصطلح (أزمة) في نظر كويندي سالم ، وعدم اعطائها دلالاتها الحقيقية هي التي جعلته يقول في مداخلته : «ان كلمة أزمة تتطلب منا وقفة لما أصبحت تكتسبه من استعمالات غير دقيقة أو محدودة تحديدا صحيحا ، لهذا وجب علينا فهمها فهما صحيحا .. ومن هنا نرَى أننا عندما نطلق كلمة أزمة فإننا نطلقها على التوقف الحاصل بعد حركة ونشاط ملحوظ .. وعندها تدل الكلمة على معناها الحقيقي بل تصبح محفزا على التجاوز للانقطاع الحاصل .. وهذا ما يحس بعد كل الأزمات الحاصلة في المجال الاقتصادي أو الثقافي أو السياسي في العالم .

إذن الأزمة بهذا المعنَى تعني مرحلة التوقف للتجاوز ، فأين تتجلى

لحظات التوقف في المسرح المغربي لتحصل القفزة النوعية ؟ أو بعبارة أصح أين تتجلى مظاهر الأزمة في المسرح المغربي ؟ .

ان التساؤل أعلاه يجرنا إلى مناقشة أعمق للمسرح المغربي ككل ، هذه المناقشة التي نرى سبيلها الأساسي يصب في إطار الثقافة ككل بحيث لا يكون المسرح في هذا الصدد إلا جزءا لا يتجزأ من الثقافة المغربية التي تخضع للاحتواء ... الذي يكتسي الوضع الثقافي بالبلاد — وهذا بالأساس — يصيب الوضع المسرحي بالمغرب رغم أن هذا المجال له خصوصياته .

ان طول المداخلات ، قد جعل الحيز الزمني جد محدود حيث لم يعط الفرصة للأخوين التسولي محمد والبلهيسي محمد لالقاء عرضيهما .. وقد تم تأجيل متابعة العمل إلى يوم الأحد حيث تشكلت لجنتين كما جاء في الكلمة الافتتاحية كما يلي :

لجنة التخطيط الرئيس العليوي محمد المقرر ابن احساين محمد ، بن زيدان .

لجنة الممارسة المسرحية الرئيس قاوتي محمد المقرر الديوري عبد الفتاح .

ويمكن القول — وبعد عمل متواصل — ان التوصيات التي خرجت بها هذه اللجان كانت مجموعة من الاقتراحات العملية لتجاوز ما يبدو أفقا مسدودا كأزمة لها انعكاسات على المسار الثقافي والفني ببلادنا ، إلا أن الملاحظ أن كثيرا من التوصيات كانت متشابهة ، لهذا سأركز على الجوهري فيها كعمل يوحد كل التصورات والنتائج التي توصل إليها الملتقَى .

لجنة الكتابة والتقنيات :

1) إعادة قراءة الظاهرة المسرحية بالمغرب انطلاقا من جذورها التاريخية .

2) إعادة النظر في القول ان مارون النقاش يعتبر بداية تاريخ المسرح العربي وفي المغرب بنشاط بعض الثانويات «مولاي ادريس نموذجاً» .

3) اتخاذ موقف من عملية فلكرة الأشكال الثقافية الشعبية التي تمسخ الأشكال التعبيرية التي أفرزها الوجدان الشعبي .

4) ضرورة جمع وحفظ النصوص .

5) ضرورة ادخال المسرح في البرامج التعليمية .

لجنة الممارسات المسرحية :

- ضرورة اعتماد مبدأ العمل الجماعي سواء داخل الجمعية الواحدة أو بين الجمعيات على الصعيدين الإقليمي والوطني .
- العمل على خلق تقاليد مسرحية لدَى الأطفال عن طريق تقديم عروض مسرحية جادة تتجاوز ما هو مطروح في مجال مسرح الأطفال .
- التفكير في خلق ناد مسرحي على غرار الأندية السينمائية ليضمن الاستمرارية في الارتباط بجمهور عريض وقار .

لجنة التخطيط :

- مطالبة وزارة التربية الوطنية وتكوين الأطر بضرورة ادماج مادة المسرح والفنون ضمن المناهج الدراسية .

- الاعفاء من الرسوم الجمركية بالنسبة للفرق المسرحية على اعتبار أن عملها يدخل في إطار العمل الاجتماعي دون تحقيق الربح التجاري .

- مطالبة القطاعات الشبه عمومية ، على غرار تجربة مناجم جرادة ، بتأسيس وتمويل فرق مسرحية تابعة لها .

- دعوة المؤسسات المسرحية إلى الاهتمام بالانتاج المسرحي المعادي لكل غزو ثقافي .

ملحقات :

- ان يرسل الملتقَى برقيتين إلى المجلس البلدي والإقليمي بمكناس يطلب منه تشييد مسرح بلدي مع امداد الفرق الهاوية بالإقليم بالامكانيات اللازمة والكافية لممارسة مهامها الثقافية في جو صحي .

- ارسال برقية إلى وزارة السكنَى والتعمير وإعداد التراب الوطني لحثها على العمل عند التخطيط لكل المدن والاحياء السكنية التي تتولاها هذه الوزارة بانجاز مسرح الجيب .

- ان يخرج المتلقَى بملتمس بصدد المعتقل السياسي . ومن بين هذه التوصيات اقترح محمد تميد مشروعا يتعلق بانشاء جمعية مغربية للأبحاث المسرحية لكن هذا المشروع لم ير النور بعد .

خلاصة :

ان الحكم الأخير الذي يمكن أن نطلقه على هذا الملتقَى هو طابع الجدية والحماس والطموح الذي طغى على اعمال اللجان بل وعلى النقاش الموضوعي الذي أكد حضور جبهة عريضة من الشباب الذي

ينخرط في جدلية الواقع مع الفن الدرامي انخراطا واعيا وهذا ما أكدته المداخلات ونتائج أعمال اللجان ، ورغم تغيب كثير من المسرحيين فإن هذا لم يحل دون الوصول إلى النتائج المتوخاة والتي يجب أن ترصد لها قوة تنفيذية تخرجها من الأوراق إلى الواقع العملي ، وهذه هي المسؤولية الصعبة بعد الملتقَى .

المسرح العربي
في المهرجان الرابع بالرباط

إن الحديث عن تجربة المسرح العربي من خلال المهرجان الرابع للشباب والذي نظم بمدينة الرباط من 5 إلى 12 يوليوز 1979 يفرض عليّ إيجاد خط فكري للمسرحيات المقدمة ، ويفرض عليّ التحدث عن الاتجاهات المسرحية بشكل انتقادي من خلال الواقع التاريخي الذي ينطلق من وجودنا ، لذا فإذا كان الشعب العربي قد رفض النكسة ويفرض سياسة الاستسلام فإن كشف النقاب عن الحقيقة العربية ضرورة من أجل المعركة المصيرية مع العدو الاميريالي والصهيوني ،، كذا البحث الدائب لإيجاد مناخ سياسي واجتماعي يستطيع من خلاله أن يملأ صوره بالديمقراطية الصحيحة وعن أحقية القوَى الاجتماعية المسحوقة بالتمتع بحياة حرة كريمة وعن نضالها من أجل مستقبل خال من الاستغلال بكل صوره وألوانه .

إن كل المسرحيات التي عرضت في المهرجان ،، كانت تبحث عن الموقف العربي في إطار العصر ، وفي مقابل القوى المتحكمة فيه أو التي تملك مجالا حيويا وحضاريا فيه ، لقد كان الوجود العربي — بل خصوصية هذا الوجود — يمثل نسقا لعرض الحياة البشرية المشتركة ، والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة ، وبين الفرد والواقع

الاجتماعي من جهة أخرى ، لذا فإن القضية الفلسطينية واللبنانية قد احتلت مركز الصدارة في الصراع الحضاري الدائرة رحاه في عالمنا المعاصر ، لهذا كانت المسرحيات تطرح التصور العربي للكون والحياة والانسان ولهذه القضايا وهو تصور موجود فرضته كتابة الواقع كتابة ذابت في الواقع وعايشته وعرت جوانبه السلبية ، وقد ظهر هذا في مسرحية ـ الافائدة من الدراسة ـ لممثل الوفد الفلسطيني إبراهيم أبو قديري ، حيث جعل الأحداث تجري وسط عائلة فلسطينية : ـ كمال ، ليلى ، خالد ـ وهم اخوة وتلاميذ في الوقت نفسه ، وهو يطرح بشكل انتقادي المقررات المدرسية ـ المنفوخة ورما ـ والتي تدرس التاريخ على أنه بطولات فردية وليست حركة شعب ، لهذا جاء الصراع داخل النص المسرحي موجها لضرب لغة الاستعمار ، اللغة التي كتب بها وعد بلفور ، لهذا تقرر المجموعة ترك الدراسة من أجل الوطن ، من خلال ضرب المقررات غير الهادفة ، وقد تمثل وعي ليلى كشخصية متطورة ـ ليؤكد على أن العدو لا يفهم غير لغة القوة ، القوة التي يجب أن توحد الصف من أجل العودة إلى الوطن ، لهذا أوجد إبراهيم أبو قديري ستارا فنيا شفافا فيه دعوة للتحسن النوعي في المقررات بل وإعادة قراءة التاريخ العربي قراءة متحررة من النظرة الاستعمارية ، وحتّى إذا ما رجعنا إلى خلفيات العمل ففيه تعرية الاعلام الرجعي والدراسة القائمة على تكريس الفكر الغربي لأنه لا يمكن أن نتصور نظاما سياسيا بلا نظرية إعلامية ، وليس ثمة نظرية اعلامية دون أن تكون تعبيرا عن نهج سياسي محدد له مبادئ وفلسفة يريد بها قتل النفس العربية ، وقتل النفس من الداخل أخطر من هزيمة الجيوش ، لذا وبشكل مركز ومكثف تتطور الأحداث لتشكل في الأخير حبا حقيقيا وارتباطا عميقا بفلسطين ، ويصبح هذا الارتباط عضويا بين كمال وليلى وخالد لأن مصيرهم مشترك وهدفهم واحد .

وإذا كانت القضية الفلسطينية قد جعلت العمل الأدبي سياسيا بالضرورة ، وجعلت الأديب العربي الواعي ملتزما بالضرورة ، فإن لبنان ينتصب هو الآخر بمأساته في مسرحية ـ لحن إلى أرض السنابل ـ تأليف انطوان غندور وإخراج أنطوان كرباج من لبنان.

ورغم أن الطرح الذي اختاره المؤلف كان يعتمد على تقديم لبنان كبلد انقض ظهره التدخل السافر للقوى الامبريالية والصهيونية ، فإننا نجد وجود طابعين داخل الصراع الدرامي ، الطابع الرومانسي ، والطابع الواقعي ، الأول يتمثل في الناي كلحن حزين يكشف عن ذكريات الماضي يوم كان لبنان سالما من نيران الحروب ، كذلك رمز اللوحة التي كانت ترسمها وداد ، أما الطابع الواقعي فهو القرية ، الرمز ، لبنان الواقع السياسي للطائفية للحصار للغارات للعدوان ، لهذا فعوامل الصراع قد تحددت من خلال تذويب الحدود النفسية بين ـ أمين ـ مها ـ وداد ـ سامر ـ شخصيات المسرحية ، لخلق قناعات واحدة والتزام واحد وموقف واحد من خلال الارتباط بالأرض رغم الهجومات المتكررة ، لهذا تردد مها وهي في الخامسة والعشرين من عمرها ـ ثورية مع شيء من الحنان ، تردد قائلة لقد «أصبح هذا البيت جزءا من طموحاتنا من تجاربنا ، اجتماعنا فيه حولنا من طلاب ندرس المستقبل إلى اخوة نصنع المستقبل» ويتمحور الصراع حول البقاء أو الانسحاب ، إمّا الصمود وإمّا الاستسلام ، وطبعا هناك رفض للمؤامرة المدبرة من طرف إسرائيل وتصبح معركة الجنوب ، عين الرمانة ، تل الزعتر ، الشياح وليدة تفجر التناقضات التي تعيشها المنطقة ، رغم أن هناك محاولات يائسة لتغييب الواقع الحقيقي وتهميش عمق الصراع ، لذا تؤكد مها «نحن هنا حزمة واحدة وهدف واحد» أي أن العدو مشترك ، والمرحلة التي يمر منها لبنان تفرض توحيد الصف

التقدمي لوضع حد للهجومات ، فرغم الحرب فإن سياسة الإبادة لا تقضي على الانسان وهو ما أكده أمين : «سنلتقي . الحرب قد تحرق كل شيء . لكنها لا تقوى على حرق التراب» لهذا تشكل تيار الرفض في المسرحية كما هو الموقف في مسرحية «لا فائدة من الدراسة ، وجاءت وداد لتضيف صوتها إلى الجماعة الرافضة وتقول «لن تكون بلادنا حبا محرما» لذا يمكن أن أقول إن المسرحية اختصار للموقف اللبناني ووضعية لبنان ، وأن الكاتب صور ما عاشه بطريقة شاعرية بالكلمة الهامسة الرافضة التي جعلت من شخصية سامر رمزا للتضحية ، وقوة جديدة تتفجر في مهما مواقف الرفض والإيمان بالتغيير «باسم دم سامر الذي سطع وسط ظلمة الغروب لنصنع فجرا جديدا ، ، ،» وبعدما تأتي الشخصية المكملة لوداد ومهما لتحمل رايتي الوحدة والرفض للتجزيء والأمل في السلم لتعود لبنان بلد الحرية والجمال والفكر ، إنها شخصية أمين الذي قال : «سيرجع شعبنا قوافل أحرار سيرجع إلى الجنوب كما رجعتم أنتم» وتأتي وداد لتختتم الدورة المسرحية بقولها «ويزداد في دمنا لحن الأرض ، لحن أرضنا ، أرض السنابل» .

إلا أن هناك ملاحظة أساسية لابد من ابدائها في هذه المسرحية وهي أن انطوان غندور تحدث عن لبنان إلا أن تحديد المنبر الذي كان يتحدث منه ، لم يكن واضحا بالشكل الذي يقنعنا بالانتماء الفكري والإيديولوجي للكاتب ، ليكون دياليكتيك الذاتي والموضوعي نابعا من الفن الواقعي كعملية واحدة بين الفنان والجمهور باعتباره وحدة خلق واستيعاب الفن ليكون المفهوم المعرفي للكاتب واضحا بشكل يعطي لنا بوضوح الخلفية التاريخية والاجتماعية التي نما عليها هذا الصوت وتغذى حتى أصبح صوتا يعبر عن قضية مصيرية هي الشعب اللبناني كجزء من الشعب العربي .

إن قضية الأرض في العملين السابقين جاء كضرورة حتمية للوعي بالمرحلة التي مر منها العالم العربي لذا إذا أردنا أن نسترجع الأرض فيجب أن نعرف كيف ضاعت هذه الأرض ، لذا جاءت مسرحية ـ البحر ـ للمؤلف والمخرج العراقي خضير محسن الساري من الجمهورية العراقية لتعطي الحل البديل لسياسة الاستسلام وهو خلق نضال عربي يعود جبهة رفض لما تريد تكريسه بعض الأنظمة الرجعية ، لذا كان الشاب في مسرحية البحر هو المعادل الموضوعي لمها ووداد وأمين في مسرحية لحن إلى أرض السنابل وشخصية كمال ، ليلى ، خالد في مسرحية «لا فائدة من الدراسة» فالشاب يتساءل ـ وما فائدة الكثرة بدون اتفاق ـ وهو تساؤل جاء نتيجة وعيه بالحالة التي تعيش عليها باقي شخوص المسرحية من مرض ، وشيخوخة ، وعجز عن الفعل ، فكان الخط الذي حدد الإجابة هو العلاقة الموجودة بين الشيخ وابنه الشاب ، والدعوة إلى الربط بين التجربة الإيجابية في الماضي المتمثلة في الشيخ وربطها بطموح الشاب ورغبته في التغيير ، وهذا ما جعله يخاطب الشيخ قائلا : «لقد حاربت بما فيه الكفاية ، وكبرت أيضا ، أما أنا فلازلت شابا يمكنني أن أنفذ مهمتي المكلف بها وليس غريبا في النضال أن يأخذ الواحد منا مهمة الآخر لأجل ديمومة ذلك النضال ،،» .

إن الصراع الملحمي يحمل الموت وينتصب كجسر للوصول إلى ساحة الحياة ، لذا فمن يريد الحياة فيجب أن يجيد لعبة الموت ، وهو ما تم الترميز له في المسرحية في صراع الشيخ مع البحر كذلك الترميز للعلاقة القائمة بين الأفراد بالحبل . ان مسرحية البحر تحاول التحكم في مواقع الصراع الملحمي في كل الأمكنة حيث يثبت الإنسان وجوده بقوة المناضل ، المدافع عن شعار الحياة .

ويمكن ابداء ملاحظة أخرى على المسرحيتين ، هو أنهما كانتا من المسرحيات القصيرة التي تعتمد على تكثيف الأحداث ، وتنقل لنا لحظة من عمر التاريخ ، لحظة من الصراع الدموي ، الصراع من أجل الحرية والعمل والمساواة والسلام ، وهو نفس الصراع الذي نجد مثله في مسرحية – موتى بلا أكفان – مع خصوصيات المسرحية الزمانية والمكانية .

مسرحية – موتى بلا أكفان – من الجمهورية العربية اليمنية للكاتب محمد الشرفي .

المكان : إحدَى المدن اليمنية .
الزمان : عام 1934 أو ما يسمى عام الجوع .
العهد : عهد الإمام يحيَى بن محمد حميد الدين .

وفي المسرحية يتخذ الرفض أسلوبا لتعرية الواقع في الزمن المحدد للأزمة التي عرى بعض أسبابها المؤلف بشكل اختار فيه السخرية السوداء التي تثيرنا لكي نضحك ، لكنها السخرية عن المأساة وهذا ما جعل حوار المسرحية يعتمد على الخطابية في التعبير ، ويستعمل الأساليب الموجهة كتحريض لتغيير ما هو كائن ، وهو ما جاء على لسان الشاب «لابد من خروج المدينة ، كلها في مظاهرة ، الوباء والجوع يحصد الناس ، لابد أن نرفع صوتنا عاليا حتَّى تسمعه الحكومة ، وتقوم بواجبها ، هيا يا الله ، ياناس أسمعوا الدولة شكواكم» .

لكن هذا الموقف يعتبر فقط كمرحلة انتقالية للدعوة إلى موقف آخر ، وفعل آخر ، وهو ما مثله الشاب في كل المسرحية حيث يقدم الواقع بطريقة هزلية بل كاريكاتورية .

الشاب : أما الديمقراطية فتوفرة جدا ، مثلا ينزل على الناس الوباء

فيموتون بكل ديمقراطية لا أمر يعترض موتهم أبدا حتَّى الدولة .

وينتقل لنقد الجو الخانق الذي يضع القيود أمام تحرك الانسان ، ويكون الصوت في الفصل الأخير هو الواعز للقيام بمهمة ضرب الإمام وطبقته المتسلطة .

صوت : أنا أكره السجن والموت فيه .
صوت : تقدمون الرشاوي ليلا ، وفي النهار تستعيدونها من جيوب الناس .
الشاب : ليس أمامنا إلا الثورة .
الشاب 2 : الثورة حتَّى تنتهي هذه الدولة الظالمة .

وبهذا يكون التحريض في نهاية المسرحية رفضا للواقع المتعفن ، ويظل صوت هذه المسرحية متميزا بأسلوبه وتصويره اللاذع للمرحلة التي أثقلت الناس بالبؤس والشقاء والمرض .

وطبعا هناك مسرحيات أخرى تخالف في بنائها الفني المسرحيات السابقة والتي عرضت هي الأخرى لمهرجان الشباب العربي :

1) مسرحية عاشور للمسرح العمالي بوجدة تأليف محمد مسكين وإخراج يحي بودلال .

2) مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لجمعية النهضة الثقافية بالخميسات تأليف عبد الكريم برشيد وإخراج المجموعة .

3) الحلاج يصلب مرتين تأليف محمد قوتي اخراج إبراهيم نشيخ – وهو لجمعية السلام البرنوصي بالدار البيضاء .

4) مسرحية – فران الدنيا – تأليف جماعي وإخراج كريم بناني وقدمتها

شبيبة الحمراء من مراكش .

وهذه المسرحيات تتعامل مع التاريخ ، وتستلهم القصص الشعبي العربي من خلال نقد بعض جوانبه حيث لا تراه ككيان سلوكي فكري دون أدنَى تساؤل .

ان العودة للتاريخ العربي واستلهام روحه الفاضلة الوثابة كان هدف هذه المسرحيات للوصول إلى وجدان وعقل أكبر عدد ممكن من الجماهير عن طريق إيقاظ وعيها العريق الضارب في أعماق التاريخ مع الارتفاع بقيمة العمل المسرحي فوق حدوده الإقليمية الضيقة ، الأمر الذي يعطي امكانية شحنه برموز عربية تاريخية عظيمة تفحص تاريخ نضال الأمة العربية في مواجهة مصيرها وعدوها الحالي ، ومن هذا المنطلق تتمكن من مخاطبة الجمهور العربي الكبير في شتَّى الأقطار العربية ، وقد كانت مسرحية عاشور تعتمد في ذلك على مبدأ فكري وفني وهو التغريب على الطريقة البريختية ــ كولادة البغلة ــ فالمسرحية تتغلغل في التراث للتعامل مع فنون التغْرية حيث يتحول الحسين الذي قتل في معركة كربلاء متجسدا في عاشور البطل ، ونرى في المسرحية لعبة الوجه والقناع ، الحقيقة واللاحقيقة ، عندما يتم تنصيب جحا سلطانا لكل الفئران ويتولد الصراع من تسلط قط قوي على مدخل جحر فأر لهذا وكما قال مسكين محمد مؤلف المسرحية «لقد ظل الإنسان يكافح باستماتة مطلقة من أجل تحقيق انسانيته ولقد أخذ هذا الكفاح أشكالا ملحمية ودموية في صراع هذا الفرفور ضد قساوة الطبيعة وأهوالها ، كذلك ضد كل محاولة طمس انسانيته سواء كان هذا في محاولة الاستغلال التي يمارسها بعض القطط الأقوياء أو في شكل ضغوط قاصرة لاخضاعه لمنطقة تفرق القوي والضعيف» وتظهر صفية الفرفورة ــ كقوة فاعلة في تغيير مجرى الأحداث وسط البنية الاجتماعية

المتشكلة ، من العاطل ، مصلح الدراجات ، والحلاق ، وحفار القبور والأعرج الشخصية المرتزقة ، وهذه البنية الاجتماعية لها نقيضها هي شخصية السيروجي ، ومعسكر القطط وكاهن فرفورية التي تعتمد على أعلامها على المنادى .

لقد استفادت المسرحية من بعض الأشكال المسرحية العربية حيث تم توظيفها لخلق صراع ملحمي ، فهناك الحسين شهيد كربلاء ، ثم سلطان الطلبة حيث الفرافير تتبادل الأدوار ، ثم هناك شخصية السروجي وجحا يريد ما أعطَى الإطار التاريخي الذي منح لنا محاولة استنبات مسرح عربي على ضوء التجربة العالمية وعلى ضوء جذور المسرح العربي في التراث بل والتأثير حتَّى بيوسف إدريس .

إن رصد الحقائق التاريخية في المسرحية جعل محمد مسكين يمثل الرفض لكل القوالب الجاهزة ، يرفض الذل والخنوع والاستلاب ، ويؤكد على ضرورة الثورة الطموحة لتحقيق استقلال الإنسان العربي ، وتحقيق وحدته الشاملة ، وضرب كل الدعوات التي تعمل على تجزيئه واستغلاله وهو نفس المنهج الذي وجدناه في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ــ لعبد الكريم برشيد ــ فشكلها الفني قائم على بحث فني انطلاقا من خيال الظل الذي عرف عند الأتراك ، خيال الظل عند شمس الدين بن دنيال ، أي خلق خيال ظل جديد ، يكون فيه العمل قائما على أساس نظري ، على أساس التخيل . ويأتي ابن دنيال إلى الحاضر وهو يحمل مجموعة من الخرافات والأساطير ، وينزل في حي يعاني مشاكل اجتماعية واقتصادية حي قصديري مهدد بالافراغ ، لأن المجلس البلدي يريد تحويله إلى فنادق للسياح لذا يرفض الجمهور هذا التواصل المتحفي ، يرفض أن يحدثهم عن حمزة البهلوان ، الضحاك ، عنترة ، ذلك لأنه يعلم أن للعصر الحديث قضاياه ، لأن التاريخ

تحدث لنا عن بغداد المشرق ، الجاريات ولم يعط لنا بغداد الفقراء ، فابن الرومي هو الذي تحدث لنا عن الطبقة الفقيرة ، فوقع فريسة لعبة ، لأنه في الخفاء يتلقى الهدايا ويسقط ضحية دعبل الأحدب وعيسَى البخيل هذه الشخصيات المسؤولة عن إحراق بيته وعن فقر بغداد لهذا تصبح بغداد بطلة مخيفة ، وجود مصانع لتدريب الجواري حيث شخصية ، عريب كشاعرة ومغنية وراقصة تخرج من إطارها التاريخي لنجد امتدادها في الحاضر من حيث اضطهاد المرأة واعتبارها مواطنة من الدرجة الثانية ، أي اعتبارها وعاء لانجاب الأطفال ووسيلة للذة ، إذن فابن الرومي سجين فكر أسطوري وخرافي يقيده من الداخل وهو يبحث عن التحرر من الآخرين .

لقد تم التعامل مع التاريخ في إطار تجربة مسرحية تريد أن تجرب على أساس التركيز على اللغة الاحتفالية فكان ابن دنيال وابنته دينازد يربطان الأحداث المسرحية لفضح ما يجري في العالم العربي الغارق في موروثات الفكر الاقطاعي ، لذا فقد تحولت دراما الواقعية الاحتفالية من خلال شخصية الانسان المناضل من أجل الاشتراكية إلى دينازد ، وكانت بغداد رمزا ، أي أن هذا الإطار المكاني كان فقط كوسيلة لتعرية الواقع ولم يكن الهدف من كتابة المسرحية وضع بغداد الحديثة في قفص الاتهام ، لهذا فالمسرحية «تنطلق من بغداد الأمس لتقدم شريحة من التناقضات التي يذهب ضحيتها الإنسان الكادح حينما تطحنه ويلات المدن الحديثة ، وما يتعرض له من أمراض واحتقار ونيل من كرامته المقدسة ، وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية» لقد ركزت مسرحية عاشور وابن الرومي على الجوانب السلبية في المجتمع العربي ، وقد جاءت مسرحية «الحلاج يصلب مرتين» لتضم صوتها الرافض إلى العملين السابقين ، حيث أن المؤلف قاوتي محمد قد قام بقراءة خاصة لشخصية «الحلاج» ذاتا وبعدا وزمانا وفردا متجاوزا التعريف الرسمي

الذي يقدم على الحلاج كصوفي منحرف ، حيث أن الراوي يرفض داخل المسرحية أن يقدم قصص الحب والغرام ، وفي الأخير يقدم لنا المفكر أبو الحسن بن منصور الحلاج ومعاناته النفسية والجسمانية في أواخر عمره .

ويمكن أن أعتبر هذه المسرحية من المسرح التسجيلي أو الوثائقي ، لأنها اعتمدت على المراجع الكافية لاعطاء تصور جديد لهذه الشخصية ، أي أنها حاولت فضح الفترة الزمانية التي عاشها الحلاج وحاولت تعرية الواقع من خلال تعرية التناقض بين مواقف كتاب التاريخ الرسميين وكتابه الموضوعيين .

والمسرحية التي سأتحدث عنها في الأخير هي مسرحية – فران الدنيا – لأن لها سلبياتها من حيث كونها لم تعط مضمونا متماسكا بل ان مضمون المسرحية عبارة عن مشاهد متفرقة ومواضيع مستهلكة ، وطريقة الطرح كانت ضبابية حيث المغالطات والتحليلات الساذجة ، والانتقال من لوحة إلى أخرى دون اقناع بوجود ترابط .

لقد كان الجانب المعرفي يقتضي ربط الظاهرة بالواقع حسب منهج الكتابة في عملية التركيب فكان الحي ،، صاحبة الفرن ،، التجار شخصيات باهتة مما جعل المسرحية قريبة من الفلكلورية ،، أما المسرحية التي قدمها أحمد حسن النمر – صانع الوهم – من المملكة العربية السعودية فيمكن أن نقول عنها إنها بداية البحث عن مسرح سعودي يتجاوب وخصوصيات هذا البلد .

هذه اذن نظرة عامة عن العروض والمسرحيات التي قرئت في المهرجان الرابع للشباب العربي ، وهي نظرة اقتضتها طبيعة النصوص والأشكال الفنية التي تم من خلالها معالجة مجموعة من القضايا وهي فلسطين ،، لبنان ،، والعدالة الاجتماعية .

مهرجان المسرح العربي المتنقل

الانضمام غير اليائس لأفق التجريب

– قدمت هذه الدراسة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم –

عندما نقول ان المسرح هو الفن المتغير الذي يرصد التغير ، ويساهم في صنع التغير ، فمن أجل التأكيد على أنه الفن المتكامل الذي يتحقق دون نموذج ، لأنه ابداع ، والابداع نموذج لذاته ، انه نسيج من العلاقات ، وفضاء فسيح ومزيج بين الذات والعالم ، فهو تجربة العاشق المتسائل ، والمرافق للأسئلة وانعراجاتها ، انه تأمل في الكائن والممكن ، انه الصراع والجدلية في فضاء أدبي ينهض على اتساع الأحداق ، والوعي والرؤية المستقبلية ، فالجدلية هي في المسرح كما هي في الحياة ، إلا أن جدلية الحياة لابدّ وأن تكون حاضرة بنبضها ونسغها عبر المتخيل في عالم المسرح حيث تتصارع الأضداد ، لخلق العجائبي الذي يحقق انتماءه للانساني ، ويربط بين الأطراف المتباعدة داخل شبكة من العلاقات التي تعطي الخطاب المسرحي أدبيته ، ولوسائل التوصيل قيمتها وجماليتها لتكون نموذجا حضاريا ، لا للواقع نفسه ، بل لما هو محتمل في الواقع .

وهذه العلاقات تتمركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الجوهرية لمنطق المسرح ، وهي توكيد حضوره ، واعطاء البعد التخييلي قوته الرؤيوية لتحفز المتلقي ، المتفرج ، على البحث وراء المحتمل في عالمه الواقعي ، وهذه العلاقات اللغوية هي «الأنا والأنت والآن هنا» ومعنَى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص ، وحضور الزمان ، وحضور المكان .

وتأسيسا على ما سبق يمكن طرح قضية المسرح العربي ، والخوض في اشكاليته ، لأن ما تحمله المرحلة العربية الراهنة من توترات وصراعات وتحديات تجعل مستويات المسرح العربي متعددة ، ورؤاه للعالم غير منسجمة ، ومواقفه من مستجدات الحياة متباينة لأن هناك مجموعات من الخصوصيات التي تحكم توجهه وتعطيه تميزه في خضم الصراع الحضاري الذي يخوضه الانسان العربي ، بل وتعطيه مادته التي ينهض موضوعه عليها ، انها مكونات المسرح العربي كوعي تاريخي وفني بهذا الطراع ، إنها محاولة تأسيس جسده المميز ، وخطابه الثخن الذي يقتحم المجهول ، ويخترق الآفاق الجديدة لتجاوز السكونية والثبات ، والبحث عن المتحول والحي في هذا الجنس الأدبي الذي مازال يحمل اشكاليته معه لأنه لم يتجذر ـ بعد ـ في التربية العربية ليصبح مرتبطا بالواقع والانسان والأدبي . وهذا ما أشار إليه الدكتور صلاح فضل بقوله : «ان ثلثي أشكالنا الفنية ـ وهما الرواية والمسرح ـ مستحدثان قد تم استزراعهما في اللغة العربية ، لهذا فقدرهما نظريا وتطبيقيا لابدّ وأن يستحدث بدوره ، ولم يكن بوسعنا أن نترك لهما مجال نمو طبيعي يستغرق قرونا مثل التي استغرقها في الآداب الأخرى ، بل علينا أن نختزل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهَى الآخرون من جوانب عديدة ، ونفيد من تطوراتهم الفلسفية الجمالية ،

ونبذل جهدا نقديا بارزا حتَّى تلتئم هذه الأشكال ـ وما يتفرع عنها ـ في نسيج البنية الأدبية العربية دون رفض أو خلل ...»[1] .

وطبعا ولجعل المسرح العربي يتحول إلى معرفة لها قواعدها وأسسها القائمة على التفاعل مع روافد الحضارات الإنسانية ومنها العربية يجب أن يكون حاضرا حضورا مكثفا داخل هذه الحضارة ، ومشاركا في خلقها ، لأن مدَى المشاركة هنا تمثل خصوصيته في إطار الحضارة الكونية التي تجعل المسرح ينتقل من المطلق إلى الصيرورة ، ويتجاوز الأسئلة الجاهزة بهدف صياغة أسئلة جديدة تفجر المسكوت عنه ، وتتناول الموضوع تناولا فلسفيا يحدد موقع النظر إلى الهوية العربية كماهية في زمن تاريخي اجتماعي ، وذلك في كثافة البنية التي تعطينا الموجود الأدبي ودلالاته الناهضة في فضاء النص حيث تشع فنية الرموز والعلاقات الدالة على الإيديولوجي ، وعلى النشاط البشري في صراعه الطبقي التاريخي .

لهذا فإن أعنف تساؤل اشكالي ينتصب في وعي رجالات المسرح العربي هو : أين تكمن «عربية» المسرح ؟ هل في اعتماده على الموقف المضاد للتحجر في اللغة ؟ أم في محاولة خلق خطاب أدبي ينهض على انفتاح اللغة على الزمن كفعل تاريخي يدعو إليه الواقع المادي المعيش ؟ هل في الانطلاق من المعطيات التراثية التي اكتسبت لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجداناتها لاثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا ؟ أم في جعل المسرح العربي يستوعب الدلالات الحضارية سياسيا

---

(1) صلاح ، فضل : ملاحظات حول الحداثة في النقد الأدبي ، مجلة إبداع ، العدد الخامس ، السنة الثانية مايو 1984 ، رجب 1404 ، صفحة 18 .

وإيديولوجيا لتحديد وظيفته من خلال العلائق المتحكمة في طرفي العملية الابداعية : الفنان والجمهور بهدف ملامسة أسرار النص الأدبي عبر مجموعة من الأدوات الفنية التي تصبح قنوات لتمرير موقف انساني نطل منه على زمن نسعَى ويسعَى التاريخ إليه ؟

إنه التساؤل المتعدد الابعاد والذي يصاغ بكل حدة وعنف في بنية الثقافة العربية ، وفي المسرح كحقل معرفي متميز في جمالياته وتأثيره على المتلقي بالفرجة كوظيفة أساسية تتمثل القضية الثقافية والمعرفية كإحدَى استراتيجيات الصراع والوحدة مع الذات ، وتمثيل الروح العربية في محاولة ادراك كنهها الذي يكون شخصية الجماعة في حوارها مع نفسها ومع الآخر في الآن نفسه .

لكن كيف يمكن تلمس هذا الواقع في المهرجان العربي المتنقل الذي انعقد في عاصمة المغرب الرباط من 16 إلى 26 أبريل / نيسان 1984 ؟ .

حتَّى يتحقق التواصل والتعاون وبدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أصدرت اللجنة الدائمة للمسرح العربي (الدورة الرابعة) المنعقدة بمدينة مكناس المملكة المغربية أيام 4 ــ 5 ــ 6 محرم 1403 (22 ــ 23 ــ 24 أكتوبر 1982) ، توصية «بإقامة مهرجان مسرحي عربي سنوي متنقل ابتداء من سنة 1984 وقد أخذ الحاضرون بعين الاعتبار إعلان المغرب عن استعداده لاحتضان المهرجان الأول»[2] .

ويمكن الإشارة هنا إلى أن المساحة الزمنية التي تفصل ما بين

---

(2) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الإدارة العامة التقرير النهائي والتوصيات الصادرة عن اللجنة الدائمة للمسرح العربي (الدورة الرابعة) المنعقدة بمدينة مكناس المملكة المغربية .

مهرجان 1974 والآن تعتبر علامة دالة على سلبيات غياب مثل هذه التظاهرات التي يمكن أن تحقق التواصل والحوار والتفاعل بين المبدعين العرب . وهو غياب يكرس عوامل البكم والصمم بين المثقفين رغم أن أصواتهم ترتفع للاحتجاج إلا أنها تبقَى في جزر متباعدة . لهذا فقبل تحليل مسرحيات المهرجان الذي نظم في الرباط وقبل تحديد المضامين الفكرية وأساليبها الفنية لابدّ من ابداء بعض الملاحظات الأساسية .

1 — لقد ظل تنظيم هذا المهرجان خاضعا لظروف السياسة العربية وموقع المسألة الثقافية فيها ، بل ورهين انفراج الأزمة التي يمر فيها العالم العربي سواء منها المتمثلة في القضية الفلسطينية أو المسألة اللبنانية أو المناوشات والصراع بين بعض الأنظمة العربية .

وإذا كان احتضان المغرب لهذه التظاهرة دالا على قيمة هذه الفرصة الاستثنائية في عمر الثقافة العربية عامة والمسرحية خاصة ، فإن هذا الاستثناء يجب أن يتحول إلى قاعدة ، لأن مثل هذه التظاهرة تعتبر مقياسا حقيقيا ، ومسبارا دقيقا للوضع العربي سياسيا ، وانعكاس هذا السياسي في الأدبي ، واللقاء الثقافي والعطاء الانساني .

2 — ما بين الحضور والغياب وبين المشاركة والمقاطعة تأكد الوجه الآخر للأزمة ، فهناك دول غابت مضطرة ، لأن ظروفها السياسية والأمنية لم تسمح لها بتجاوز الضغط المفروض عليها ، والمتمثل في الاحتلال للأرض ، والقصف المتكرر للاحياء الآهلة بالناس والعزل ، والتشريد الممنهج لشعبها وفنانيها ، فلبنان غابت عن المهرجان ، وغيابها حجة ضد ظروف الحرب بعد أن تم تخريب المراكز الثقافية ، وتدمير المكتبات والأحياء الشعبية ومعالم الحضارة من طرف اسرائيل . وطبعا فقد غابت دول أخرى كمصر وسوريا تحت تأثير

ظروف السياسة العربية كالكويت التي لها دور ملحوظ في مجال المسرح[3].

3 — في زمن الصراع الحضاري من أجل ابراز الشخصية العربية بشكل ينتمي إلى هذا العصر، تتحدد الأرضية التي تسير فوقها الثقافة العربية وأهدافها الرامية إلى تأسيس الرؤية المستقبلية المتطلعة إلى دمقرطة الواقع المعيش ليشعر الإنسان العربي بكرامته وحريته، وطبعا يأتي هذا المهرجان كاحتفال مسرحي مرتبط بالظرف التاريخي وبالمعطَى السياسي والاجتماعي للذات المبدعة ليبلور المعيش بكل مخاضاته وآلامه وأفراحه وطموحاته.

ان الهدف من تنظيم مثل هذه المهرجانات هو تعميق الوحدة والتقارب بين المسرحيين العرب وتجذير المسرح في الثقافة العربية ليصبح من التقاليد الصحية التي لها حضورها ممارسة وتنظيرا ونقدا، وهذا لا يأتي إلا إذا طرحت الأسئلة المقلقة التي لا تهادن الواقع، بل تضع التجربة المسرحية في العالم العربي على بساط البحث والمعاينة والنقد والتحليل لتبين الأصيل من الدخيل، والحقيقي من المزيف والصادق من المدعي، سيما وأن هناك مخططا يرمي إلى خنق الأصوات الجادة بما هو إعلامي وتجاري.

المعلوم ان كل تجربة ثقافية تحمل وظيفتها معها، وقد تتعدد وجوه هذه الوظيفة حسب الخلفيات والمنطلقات الإيديولوجية والمواقف والمواقع التي تدافع عنها، وبما أن الظرف العربي يحتاج إلى كل شيء لبناء ذاته وشخصيته، فإنه ـ كذلك ـ يحتاج إلى خطاب أدبي محتج

---

(3) الدول المشاركة بالعروض: المغرب، الجزائر، تونس، ليبيا، السودان، السعودية، قطر، الامارات العربية المتحدة، الأردن، العراق.

وغاضب ورافض للمقولات التي تسمم الفكر العربي ، وتبث فيه الشللية والصمم وهو خطاب لا يمكن أن يأتي «وينتج» من الموظفين المتيمنين بالسلطة المسيطرة والأوامر المؤسساتية ، ولكنه يتحقق عن طريق التطوع الإبداعي والتجريب والممارسة في الآداب وبالأدب والدراما التي تنسج عالمها في فضاء صحي من الحرية والصدق والتطلع إلى عالم يسوده العدل والمساواة وحرية القول والسلام .

لقد ظهرت بعض الفرق الجادة التي تحمل هم الابداع ، وهاجس تأسيس مسرح عربي بديل للفطائر التي تصنعها المكاتب الرسمية ويمكن أن نذكر فرقة «الحكواتي» وبلالين الفلسطينية والحكواتي اللبنانية وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب ، زيادة على الأسماء التي ساهمت بنتاجاتها في إعطاء نفس جديد للمسرح العربي مثل عزالدين المدني والمنصف السويسي ، وسعد اردش ومحمود دياب ، ويوسف ادريس ، وسعد الله ونوس ، واسعد فضه ، وقاسم محمد ، وابراهيم جلال وعلي عقلة عرسان وعادل كاظم ويوسف العاني وعبد العزيز السريع وعبد الكريم برشيد وغيرها من الأسماء ، كما ظهرت اجتهادات في النقد والتنظير سواء في المشرق أو المغرب .

واعتبارا لهذه المقدمات الا يمكن اعتبار ما سبق ذكره موضوعا لخلق نقاش عميق ومتأن للتعرف على موقع المسرح العربي في الثقافة العربية انطلاقا من الإقليمي الذي يصب في القومي لمعانقة ما هو إنساني من خلال ما طرح في عروض المهرجان الذي يعتبر فرصة للتعرف على التجربة المسرحية في أكثر من قطر عربي لنخلص إلى بعض النتائج التي تربط القاصي بالداني وتقرب بينهما في حقل الهم الابداعي ومسؤوليته وذلك بـ :

1) قراءة بعض العروض المسرحية من الداخل وعلاقته بالخارج ،

للتعرف على ما حققته التجربة المسرحية العربية من طفرات في البناء الدرامي والرؤية للعالم.

2) القراءة الركحية «السينوغرافية» ما هي مقوماتها وأدواتها الفنية لتقديم النص العربي؟ ما هي الاجتهادات والإضافات؟.

3) إثارة قضية التراث ومعنائية الاتكاء عليه في زمن يعيش فيه بعض المبدعين خدعة التلون بمظاهر الحضارة الحديثة، والبعض الآخر يحاول التوفيق بين التراث والتجاوز، وهناك من يريد تفكيك الزمن الموروث لخلق انسان الصيرورة لا الذاكرة، ليرحل عبر جرح الرؤيا.

هذه هي منطلقات تقويم مهرجان المسرح العربي المتنقل، انها الادوات التي نفلي بها الكامن في العروض التي تنغل بالتناقض، في زمن الانكسارات والخذلان والتهميش الثقافي.

من هدم الكتابة النموذج إلى بناء الكتابة الإبداع.

عندما نقول ان النص الأدبي يشكل نمطا خطابيا ينبغي التنقيب عن مكوناته البنيوية، ومادام لهذا النص مدلول ثقافي، فأول ما نلاحظ أن كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة، وعملية تجديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة وإلى الدراسة الموضوعية الشاملة الملتصقة به على ضوء الصراعات السياسية والاقتصادية والفكرية الدائرة في كل مكان، لأن المسرح «كنص محاوِر ومحاوَر» انجاز حضاري، طالما كانت «خشبته» ساحة للمواقف يُطرح عليها التصور للكون والحياة والانسان.

وقضية الكتابة في المسرح العربي ظلت حبيسة الاقتباس والتقليد

للنموذج الجاهز الذي لم يستطع خلخلة اللغة ، وزعزعة بنياتها النحوية والمنطقية من أجل ارغامها على النطق «بما لم تنطق به» لتحقيق القفزة العاقلة ، والكتابة المغايرة ، والكتابة التي تصبح فعلا للتضامن التاريخي وهذا هو ما اقترحه أدونيس بقوله : «ان الحركة المسرحية التي نتطلع إليها لن تنطلق ، كما يخيل إلي من مبدإ المحاكاة كما هو سائد في الغرب ، وكما لا نزال نحن ننقله ونمارسه ، فعلى المسرحي العربي أن يغير المعنَى السائد للمسرح ويغير الكتابة المسرحية ، تماما كما فعل الشاعر العربي الجديد الذي غير معنَى الشعر السائد ، وغير معنَى الكتابة الشعرية ، وبدءا من ذلك لا يعود المسرح يلملم جمهوره ، وإنما ينصرف إلى خلقه عضويا ، واحدا فواحدا ، لكي يجعله شيئا فشيئا يتحرك ويحيا في فوهة العمل»[4] .

إنها الدعوة إلى الغاء المواقف التي تلغي فعل التاريخ فينا ، أي تلغي حاضرنا الفعلي ، بمختلف تناقضاته الواقعية لمصلحة حنين رومانسي مندفع ومحموم بهوى الذات المتقوقعة في زمن لم يعد ينفع فيه الانغلاق أو التقوقع . إنها الحداثة التي تبدأ مع البحث عن أدب مستحيل ليصبح المسرح العربي فنا للتعبير والابتكار ، وكتابة تتأسس على اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يموضع داخله طبيعة لغته ، آخذا بعين الاعتبار البعد اللغوي كركيزة تأصيلية للفن المسرحي الذي يفرض الترتيب والتنظيم والوحدة والتجاوز .

«إن الكتابة ــ أي كتابة ــ كما يقول عبد الكريم برشيد ــ لا يمكن أن تقوم بذاتها ، فهي موصولة بالضرورة بكتابات سابقة ، كتابات تشكل الأساس والنموذج ، وبهذا فإن كل نص جديد ، هو في حقيقته

(4) أدونيس : زمن الشعر ص 130 ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى 1972 .

صدى لنص أو لنصوص غريبة وقديمة ، انه نص يحمل نصوصا ، يحملها في اللاوعي وفي الذاكرة. فكيف إذن نبني النص العربي الجديد ؟

النص الذي له عيون مفتوحة إلى الممكن عوض الكائن ، والذي يعتمد على ذاكرة مستقبلية ، عوض الاتكاء على ذاكرة ماضوية يتم هذا عبر إيجاد النص العربي المؤسس النص الكتابة الذي يؤسس الكتابة»[5] .

إن الهدم يتطلب البناء ليكون التجديد في الرؤية لا في الشكل إنها الدعوة التي تتناقض مع الفكر الذي يجنح إلى التبشير بالانسجامية والوفاقية مع الواقع القائم ، انه الخروج عن نظام الكتابة المألوفة أي الخروج عن نظام التفكير السائد والقيم الاستهلاكية المسيطرة ، لكن عندما نتفحص عروض المهرجان نجدها عبارة عن مواقف تعبر عن وجهات نظر ورؤى واوعاء «جمع وعي» تتفاوت نسب دلالاتها من عمل إلى آخر ويتراوح مؤشر مصداقيتها وفعاليتها حسب طبيعة الفهم والادراك والتأويل وحسب المستوَى الفني في بناء النص الأدبي وقراءته ركحيا ، لهذا فأول اشكالية يمكن رصدها في هذا المجال هي قضية كتابة النص ، وكيف يمكن التفريق ما بين المستويات والنصوص ؟ وكيف يصير قول ما نصّا ؟ يقول عبد الفتاح كيليطو «العملية تتم إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلول آخر ، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعينة ، اللانص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه إلا من هذه الزاوية أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم

---

(5) عبد الكريم برشيد : شكل المسرح العربي ، محاولات البحث عن هوية متميزة للمسرح العربي «البيان» مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت ص 150 العدد 217 أبريل/ نيسان 1984 .

فريد يعزله عن اللانص . وربما نستطيع أن نلمح نوعا من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللانص واللاثقافة من جهة أخرى فنترح القول بأن علاقة النص والثقافة كعلاقة اللانص باللاثقافة .

النص : الثقافة : اللانص : اللاثقافة»[6] .

هنا وكنماذج للنصوص التي تحبل بالثقافة والرؤى الواعدة التي تمثلت ميكانيزمات التجديد المسرحي نجد فرقة المثلث التونسية في مسرحيتها «موال» حيث تحتل الكلمة حيزا صغيرا ، وتتسع المساحة لتشمل أدوات تعبيرية أخرى . فهناك نص ، لكن قوامه المرئي والمنظور لهذا كان الخطاب بصريا بالأساس فهناك فرقة الفوانيس الأردنية في مسرحيتها «فرقة وجدت مسرحا فسرحت هاملت» حيث أنها استطاعت أن توفق بين آخر ما وصلت إليه الكتابة المسرحية والفوانيس الأردنية على درب البحث التساؤلي عن صيغ مسرحية تنفض غبار الرتابة والتقليد ، وتخلخل الذهنية المسرحية التي تتوسد الهدوء والراحة ، فكانت التساؤلات الحساسة وكان تقديم الحالات المتناقضة على نحو استفهامي . أما الفرقة الفلسطينية فقد انطلقت من نص معين بسيسو الشعري «ثورة الزنج» حيث تنتصب سلطة النص الأدبي لتخلق خطا موازيا مع قنوات تعبيرية جديدة .

فكيف إذن تم بناء الكتابة والابداع من خلال هذه النماذج ؟

لعبة المغايرة والتضاد في مسرحية «موال» .

بين زمن الغضب والاحتجاج ، والعبث الانساني ، وزمن النهوض

---

(6) عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ص 14 ، دار الطبيعة ، بيروت .

والسقوط ، والحرب والسلم المزيف ، والبناء والخراب ، والحياة والموت ، والامتلاء والفراغ تطل مسرحية «موال» لتعلن عن وجودها ولتبيح بسرّها إلى المتلقي بالهمس الهادف ، والإشارة المسرحية ، والإيماءة البليغة والكلمة الدالة .

وبعيدا عن الخطاب السياسي المباشر ، والحوار الرتيب ، والأسلوب السطحي ، يأتي أربعة أشخاص وهم يتحركون في فضاء النص موظفين لعبة الوجوه والأقنعة ، يجمعهم همٌّ واحد هو إعادة تركيب العالم فنيا ، وتقديمه بصراعاته واحباطاته ، وانكساراته وفجائعه ، لتصبح الفرجة كونا مأساويا يشدنا إليه ، ويقربنا إلى سوداوية الواقع وعبثية الوجود .

إن المسرحية تعتمد على مجموعة من الألعاب التي تأسست جماليتها على البحث والتجريب والتضاد لخدمة القضايا التي تدافع عنها المسرحية من خلال حياة الفرقة اليومية . وهي وضعية الانسان النفسية والاجتماعية والحضارية ، الإنسان المحاصر بالرعب والخوف ، حتَّى وكأننا نشعر في بعض مشاهد المسرحية وكأننا داخل العالم «الكفكاوي» أو امام ملامح العبثية كما هي عند كامو إلا أن هذا لا يؤثر لا على وضوح الخطاب المسرحي ، ولا على الشكل العامل الذي تم به بناء الفرجة ، لأن الشاغل الأساسي للمخرج كان هو الاستفادة الواعية من التقنيات الحديثة التي تتفاعل مع المسرح لخلق الصورة المعبّرة . ومن هنا كان الرقص والتعبير الجسدي والبانتوميم وتقنية مهرجي السيرك والبهلوانات إلى جانب التشكيلات الضوئية وتشكيلات قطع الديكور والاكسسوارات انساق تكاملت فيما بينها لتشكل البنية المسرحية «لموال» .

إن المسرح كتابة بلاشك لا تتم بالاقلام «اللغة الأدبية فقط» ولكن

بالاجساد ، الأجساد الحية المتحركة والمنفعلة بالمحيط والفاعلة في هذا المحيط ، وهذا ما تحقق في هذه المسرحية عندما وظف الحوار بالجسد عن طريق الإيماءات والإشارات ، فكان أكثر قدرة على التواصل من الحوار بالكلمات «الجوفاء» لأن عجز اللغة عن ربط الأفراد في المجتمع الواحد أفقدها حمل مضامين انسانية ، وهو ما أعطَى المسرح الجديد توجها جديدا أساسه الحركة أكثر من اعتماده على الكلام ، فالجسد يتحول إلى أقلام تخط الفرح والحزن والمأساة على خشبة المسرح.

لقد كان هناك نص في «عرض فرقة المثلث» لكن قوامه المرئي والمنظور ، ولهذا كان الخطاب بصريا بالأساس ، فالموال هو الممثل والممثل هو الموال ، هذا الممثل الذي تعدد وتجزأ ثم تركب وتوحد من خلال تفجير طاقاته التعبيرية ، من خلال ابداع هندسة المنظر «السينوغرافي» .

تطلب المسرحية من الجمهور أن يتحرك ، أن يكسر الأصنام والكراسي والقاعات الفخمة «عبّروا عن وجودكم وعن عدم وجودكم» وان يشارك في خلق الفرجة ... وطبعا فبين الطلب والاستجابة للطلب يتم البحث عن «قالب مسرحي» للفرقة يكون مناسبا لتقديم المصير الانساني . وهذا ما حدّا بالممثلين الأربعة إلى الدخول في حوار مع مجموعة من المقاطع الموسيقية ، امستردام إلى باريس ثم إلى بغداد ، يتم البحث عن الذات العربية ، وعن وجودها وهوية هذا الوجود لكن ، الصدمة والخيبة تشل هذا البحث لأن هناك «سكرة من الخليج إلى المحيط» وهناك «سكرة اندماجية وسكرة دبلوماسية» إنه الواقع المر الذي جعل الممثلين «يطلون على العالم ، ينقلون مآسيه» عملنا طلة على العالم «لكنها ليست إطلالة سياحية بقدر ما كانت كشفاً عن عورات هذا العالم» .

فمن نزع السلاح ، ومن الحرب إلى الحرب ، ومن التدخل في أرض الغير ، يغرب العالم في الاجتماعات والشعوب تتطاحن وتتقاتل . فجاء تشخيص الحرب ببعض الاعلام العربية محددا للخنادق والجهات المتصارعة ، فهناك العرب في جهة وامريكا في جهة أخرى . وحتَّى تعلن المسرحية عن موقعها وموقفها لجأ المخرج إلى الاعتماد على المونولوج «المتكرر في العرض» من أجل إدانة الحرب في لبنان فعندما جعل الممثل يحاور دمية ، فلكي يدين جوازات السفر والحدود والجمارك مؤكدا على أن ذلك ليس مأساة فرد واحد ، لكنه واقع «مائة مليون» كجماعة بشرية تعيش في فضاء جغرافي وثقافي واحد لكنه فضاء متوتر ومتصارع ويحمل تناقضه معه .

يقول غروتوفسكي «على المؤلف المسرحي أن ينسحب من الميدان بأسلحته البالية والكلمات والحوار مخليا مكانه للممثل الذي يستطيع أن يقول بحركة واحدة من جسده ما لا يستطيع أن يقوله المؤلف في خمس صفحات بلسانه» وهذا ما وجدنا له تطبيقا لدَى فرقة المثلث التونسية ، حيث تم تقويض المسرح المكبل بالتعاليم الأرسطية التقليدية ، لقيام مسرح جديد لا يعتمد على اللغة العادية والحوار المستهلك وإنما ينهض في حركته على الإيماءات والإشارات التي تقربه من الطقوس البدائية ، فالمسرح الجديد كما يراه أرتو هو مسرح شعاري أو طقوسي تلعب فيه الإيماءة دورها الأساسي في عملية التواصل بين أفراد الجنس البشري .

لقد كان الهدف من مسرحية «موال» هو تفجير المخزون الحركي لدَى الممثلين ، والتحكم في الذات والكتابة بالجسد وربط كل هذه المعطيات بصيحة الانذار التي كشفت عنها جمالية التشكيل والتشخيص الذي كان سيد العرض ، من خلال المشاهد المأخوذة من المسرح الغربي والسينما ، لكنه ليس أخذ القبول والمهادنة ، بل أخذاً من أجل النقد

وتمزيق الأقنعة ، فالمهم هو عدم التخلي عن الذكريات ، والأهم هو البدء بنقد الذات قبل نقد الآخرين ، أي تعريتها أمام الجمهور كما أن المسرح الذي قدم فيه العرض والذي كان عاريا استغنَى عن الستائر والإيهام المسرحي للدفع بالمتلقي إلى التفكير في أكثر القضايا بساطة في حياة الانسان .

لقد قدمت الحمولة الفكرية لفرقة المثلث عبر مجموعة من الأدوات الفنية التي تعاملت مع الإنارة بشكل جعلها خطوطا متقاطعة كأنها قضبان السجن التي تفصل بين السجون والذي يأتي للتفرج على هذا المسجون ، أما البقع الضوئية فكانت مجموعة دوائر تختلط فيها الألوان بحركة الممثلين ولياقتهم البدنية ، فاللونان الأبيض والأسود كانا يمثلان إطار الصورة الملونة التي وضعتها أمام لوحات فنية تتخللها بعض الألعاب السحرية والبهلوانية والمشاهد «الفلمية» لعبة الكوبوي «الامريكان في كل مكان» والبهلوان والمهرج وشارلي شابلان وكل هذه الأشكال وما تحمله من مضامين تحدد لنا مكونات نفسية المتلقي العربي ، لكن مسرحية «موال» استعملتها برؤية مغايرة لتعبّر عن الضياع العربي ، الذي أصبح في المسرحية قضية انسانية ، فإذا كان «مصطفَى» داخل المسرحية قد مات قبل أن يغني مواله فإن العرض المسرحي كان موالا ينبض بالصدق والمعاناة والمغايرة والتضاد .

إن «موال» اسم المسرحية يعتبر من الاشكال التعبيرية الغنائية المنتشرة في أرجاء الوطن العربي ، وقد جاءت التسمية المواليا أو الموال كما يذكر مؤرخو الأدب لموالاة بعض قوافيه بعضها الآخر فالازجال والموشحات والمواليا والدوبيت والكان كان أهم الفنون الغنائية الموروثة التي كتبت للغناء في بعض التيمات التي لها علاقة بحياة الانسان العربي مباشرة ، وتعبر عنها ، فكانت هي مادة الأغنية الشعبية العربية :

إلا أن الهدف من تسمية المسرحية بهذا الاسم يهدف إلى شيئين اثنين :

1) توسيع الدلالة المسرحية بالتراث العربي المتمثل في الموال .

2) وضع المتلقي أمام مشروع مسرحية أو بداية عمل فني ، سيما وأن الموال يعتبر جزءا من أغنية أو مدخلا لها ، وهذا ما يعطي المبررات الفنية والفكرية للعرض على كونه لم يقل كل شيء ، وإنما هو في طريق البحث عن الاجواء الصحية التي يتم فيها اتمام الأغنية لاستنطاق ما لم يستنطق .

وهكذا يظل عرض فرقة المثلث التونسية علاقة دالة على طغيان نص المخرج على نص المؤلف ، وحاملا لتوجه جديد في المسرح العربي الذي يهدف إلى أن يكون انسانيا .

الرحلة في أفق المغامرة لدَى فرقة الفوانيس .

رغم قصر عمر تجربة فرقة الفوانيس الأردنية ، فإن ما قدمته من أعمال مسرحية في الأردن ينم عن توجه جديد للحركة المسرحية في هذا القطر العربي ، وهو ما نقلته كلمة مسرح الفوانيس ، المعنونة بـ «المسرحة كشرط لفعل التنوير» تقول «إذا كان الفن في جوهره نزوعا إلى الطفولة ، فإن الفنان في ماهيته «لاعب» يستخدم اللعب كأداة للتعبير ، يأخذ أشكالا عديدة تستجيب لحاجة نفسية لديه ، توجه نحو هدف واحد معين ، هو تحقيق قدر أكبر من توافقه مع المجتمع الانساني الذي يعيش فيه ، وذلك بالتواصل على طريق بناء الـ «نحن» .

أما أداة التعبير لدى الفنان فإنها تتعدد وتتنوع بتنوع روح الفنان ذاته والمرتبطة أساسا بتفاصيل الروح الشعبية المحيطة ، وبالشكل العام

لبيئته الخاصة والعامة ، الأمر الذي يؤدي إلى اثراء الفن وتجدده من خلال أدوات التعبير التي اكتشفها الإنسان «ككائن متطور» وعبّر بها عن نفسه لنفسه ، عن الانسان للانسان ، في أي زمان وأي مكان .

وتعتبر هذه المقدمة النظرية وما تلاها من تعريف للمسرح ولـ«أبو الفوانيس» وطريقة التعامل مع التراث المسرحي الغربي والتراث الشعبي العربي مدخلا لفهم هذه التجربة الجديدة التي اعطتنا مسرحية «سلمة طوطة طاط طيط» ولعبة «دم دم تك» المأخوذة من «بونتيلا وتابعه ماتي» لبرتولد بريخت ، ومسرحية : «فرقة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت» التي شاركت بها في المهرجان .

هذا العمل يعتبر رحلة داخلية في النص الشكسبيري ، «هاملت» حيث يتوخّى «أبو الفوانيس» سبر أغوار نفسيات شخوص هذه المأساة للبحث عن الكامن فيها لإعادة بناء نص شكسبير وفق ما يقتضيه اختلاف الزمان والمكان والبيئة ، وهذا ما جعل المؤلف نادر عمران يفتت النص يفكك أجزاءه ، ليعيد صياغته وتركيبه وفق ما يتطلبه العصر والعالم المتطور والمتجدد الذي يحتم على الفنان أن يساوق بعمله المسرحي «تطور العالم المحيط به» .

من هنا تقول كلمة مسرح الفوانيس «بدأ «أبو الفوانيس» نية الذهاب تائها في مأساة «هاملت» رائعة شكسبير الخالدة حيث يرَى فيها «أبو الفوانيس» أشياء اكتشفها بفعل البحث عن طريق تخرجه من التيه مستخدما القياس والتأمل في أشياء وجدها صدفة في سراديب المأساة ودهاليزها ، ويشرع «أبو الفوانيس» في نشر كوكبة من فوانيسه لينفي عن شكسبير الكلاسيكية ، والرومانسية ، والكلاسيكية الحديثة ، والواقعية والواقعية الاشتراكية ، مؤكدا أن شكسبير فنان سبق عصره ، وانه فنان متطور استطاع أن يصوغ شكلا مسرحيا مستقبليا (في عصره)

لجوهر انساني عام من خلال أدوات تعبير شعبية كان قد ورثها من البيئة الاجتماعية المحيطة ، ومن خلال أدوات تعبيرية مسرحية سائدة قام بمزاوجتها بأدوات تعبير مسرحية أخرى استنبطها منتجربته الخاصة» .

أما فرقة مسرح الفوانيس فقد اعتمدت في بناء النص على سبعة ممثلين وممثلة ومخرج وفرقة موسيقية وعازف عود وإيقاع ومردد مختصرة بذلك شخوص المسرحية الأصلية ، عندما اكتفت فقط بـ «كلوديوس عم هاملت» وهاملت ابن غرترود ملكة الدنمارك ، وبولونيوس رئيس الوزراء ووالد أوفيليا ، وكلوديوس ملك الدنمارك ، وهوراشيو صديق هاملت ، وحفار القبور ، وغرترود ملكة الدنمارك ، وأوفيليا والمخرج والكورال :... معتمدة على «أبو الفوانيس كشخصية أساسية تعمل على وصل أجزاء المسرحية من خلال البحث عن اكتشاف المجهول الكامن في العالم وفي نص شكسبير ، يقول المخرج في برولوج المسرحية : «ليس هناك من يعلم ، وإنما هناك من يتعلم» هذا ، وأبو الفوانيس يبدأ رحلته دوما من أجل أن يكتشف الأشياء وليس من أجل التحقق منها . فهو دوما يتيه في دهاليز أخرى . وقد دخل أبو الفوانيس إلى مسرحية هاملت تائها ، فتعلم منها أشياء لم يبحث عنها ، ولكنه وجدها فصاغها ، فمسرحها . بعد أن رأى من دهاليزها دهاليز أخرى تربط انسانا عاش قبل مئات السنين «بأناس يعيشون اليوم عموما . كانت هذه البداية ... كلام ... لابدّ منه ... لنبدأ» .

إننا في هذا العمل لا نلمس حضورا فعليا للنص بمفهومه الأدبي ، بقدر ما يوجد نص سينوغرافي لأبحاث «شكسبير» وشخصياته ولكن يلغيها بدلالة النفي ، كما يقول محمد مسكين ، وهو نفي يبني قوته على النواذر الشعبية العربية الموظفة داخل النص ، ويكفي ان حضور الجوقة كان له ميل تنويعاتي للأغنية الشعبية المستمدة من التراث الفلسطيني ،

اداء ولحنا . فاللحن الموجود في المدخل الغنائي مأخوذ من أغنية شعبية اسمها «سكابا» .

سكابا يادموع العين سكابا
تعي «تعالي» وحدك والا تجيبي حدابا
وان جيتي وجبتي حدا معاك
لا اهد الدار واجعلها خرارا .

وهو من أحزن الألحان لأنه على مقام «صبا» الموسيقي ، ونجد كذلك في أغنية الحراس توظيفا للإيقاع الموشحي «الموشحات الأندلسية» .

والموال في إيقاعين مختلفين :

- أوف : للتأفف من الحال أثناء كثرة الهموم والحزن .
- ياليل : عندما يكون الإنسان مبسوطا فرحانا . لكن المسرحية وظفته بهدف السخرية .

وقد استمدت الألحان كذلك إيقاعها من الإيقاع الدراويشي الذي له طقوسه الخاصة وحالاته الصوفية ، التي دخلت فيها أوفيليا رفقة الممثلين في البداية تحت ضوء الفوانيس الذي كان يعكس حالات القلق واليأس عند شخوص المسرحية .

إننا في هذا العرض أمام عملية بنيوية أساسها الهدم والبناء، النفي والإبداع ثانية حتَّى تحطمت سلطة النص الأول، وتأسست على أنقاضه قنوات تعبيرية جديدة تتناقض مع تعاليم شكسبير في التمثيل ، والتنظير له كما هو موجود في نص هاملت .

انها الرحلة الفوانيسية التي ركبت المغامرة للبحث عن أسس لغة

سينوغرافية نابعة من صميم العملية المسرحية نفسها فكانت النتيجة عبارة عن مسرحية على هيأة لوحة تشكيلية تركبت من مجموعة من الوحدات الدالة حيث الضوء لغة ، واللون لغة ، والصمت لغة والكل يتحول دالا ومدلولا . أما فيما يخص شخصية «أبو الفوانيس» فإنه يصبح الحكواتي والسامر ، الراوي والمعلق ، والمرجع الذي يعود إليه الممثلون لأنه يصبح ذاكرتهم وما تختزن من تراث ، فهو يملك القدرة على رؤية الواقع بعمق ويستطيع أن يدرك حكما ومثلا يمكن أن يعتبر بها المرء ، فهو :

1) يتنبأ : «تنبأ أبو الفوانيس بأن بلادنا ستغرق بالدماء الآدمية» .

2) أنه مصدر القول : قال أبو الفوانيس : «ان السلاح ليس فقط للحرب وإنما أداة للقتل» .

3) انه يكتب : كتب أبو الفوانيس على جدار ملهَى ليلى : «وهل يعقل الا يرقص الجسد حينما ترقص تلك العصي» وكتب على جدار ملجإ للأطفان «كم من خادمة عذراء وسمت بلقيط انجبته سيدتها» .

4) وهو يرَى : يرَى أبو الفوانيس أن الأشياء لا تعود كما كانت «وهو يروي ويخطط ويشد إلى الذاكرة والواقع» .

ومن هنا نجد أنفسنا أمام نصين متداخلين : الأول كان منطلقا للمغامرة في الكتابة وهو العالم الشكسبيري في هاملت ، أما الثاني فهو ما كان يرويه أبو الفوانيس ، وطبعا فقد ظل الحضور الشكسبيري في هاملت ، أما الثاني فهو ما كان يرويه أبو الفوانيس ، وطبعا فقد ظل الحضور الشكسبيري واضحا في هذه المغامرة سواء في بعض الحوار أو بعض الشخصيات وحالاتها النفسية والسلوكية أو حتَّى في ترتيب بعض

الأحداث، رغم أن اللغة العامة لمسرحية الفوانيس تطرح وجهات النظر في المخرج، والتمثيل والغناء من أجل خلق طريقة مختلفة تشكل نقيضا «للمخرج الصنم». لكن بالرغم من محاولة التجاوز والقفز فوق سلطة المخرج فقد وجدنا سلطة أخرى تمثلت في ديكتاتورية النص السينوغرافي الفوانيسي على مستوَى لغة الضوء، والإنارة، والغناء والكتابة بجسد الممثل المسرحي، وهذا ما يجعل المغامرة الفوانيسية لا تكتفي فقط بالتراث الانساني، ولكنها تحاول أن تربطه بالقومي لخلق مسرح متكامل يُراعي المتعة التي تستقطب أدوات متقدمة في الكتابة الدرامية.

عندما قالت هذه الفرقة إنها انطلقت في حركتها من قراءة المسرح الأردني فقد أكدت على أن توجهها يهدف إلى الحوار مع المبدعين العرب ليصبح المسرح العربي انسانيا. إلا أن السؤال الذي سيظل مطروحا هو إلى أي حد ستحافظ هذه التجربة على استمراريتها لتحقيق ما جاء في بيانها الأول؟

الجواب سيبقَى معلقا حتَّى انجاز اعمال أخرى.

ثورة الزنج / المعاناة الفكرية والفنية للثورة الفلسطينية.

ثورة الزنج، والعودة إلى القرن الثالث لربط الماضي بالحاضر، والمزاوجة بين الثورتين «الزنجية» و«الفلسطينية» كان محور ابداع معين بسيسو الذي ارتبط بالثورة وبحث حيثما عن صورها المتعددة في حركة التاريخ. ولجعل الدرامي يدخل في علاقة جدلية مع التاريخي، لتقديم التراث بمنهج نقدي يكشف عن الممارسات التي تكبل الانسان، تجهض حلمه، تحاصره من أجل القضاء على ثورته، تولّد خطاب هذه المسرحية وتفجر من أجل تعرية الواقع والكشف عن مكوناته.

وإذا كان الماضي خلفية فكرية لهذه المسرحية ، فإنه يعطينا بعدا معرفيا واعيا في تعامله مع ثورة عبد الله بن محمد «نقيض التاريخ المزور» ويعطينا صورة حية عن الزمن الذي يتحرك فيه هذا الرمز في أزمنة متداخلة ومتشابهة في كثير من الخصوصيات السياسية والاجتماعية .

ودائرة الاعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية من خلال فرقة المسرح الوطني الفلسطيني تطرح عدة أسئلة حول اختيار النص .

«لماذا ثورة الزنج ؟» .
ألأن الشاعر استشهد ؟
أم لأن الثورة الفلسطينية انحسرت ؟
أم بدأت تواجه مفترق طرق محيرة ؟

نقول لأن العمل يجب أن يستمر على كافة الأصعدة ، ولأن المسرح الفلسطيني يجب أن يتقدم ... ولأن ثورة الزنج» نصر لشاعر فلسطيني . إننا نؤمن بصلة الثورات وتفاعلها .

وطبعا فإن جواب جواد الأسدي مخرج المسرحية يعتبر دالا على توظيف المسرح لخدمة القضية الفلسطينية ، يقول : «منذ القرن الثالث للهجرة حتَّى صبرا ، العذاب ، والنفي هو هو يزداد شراسة وبربرية .

إن المسرح الفلسطيني إذ يحاول تكريس عروضه لانسانية الحياة وشفافيتها ، قسوتها ، خرابها ، جحيمها ، فلأنه يعرف ما للمسرح من دور طليعي في إعادة خلق الواقع بصور فنية واثارة الأسئلة الحيوية ، هذه الأسئلة المنتقاة مرة من التراث العالمي ومرة من خلال التراث العربي ، فمن غسان كنفاني إلى أميل حبيبي إلى ستيفان أوكيني حتَّى معين بسيسو ... ان دور المسرح وتأثيره في الحياة الثقافية يزداد يوما بعد يوم بازدياد الحصار ...» .

وبما أن هذا البيان / المدخل يحدد لنا رؤية الفرقة ، فإننا نتساءل كيف كانت القراءة الركحية لنص معين بسيسو ؟

وهناك مجموعة من الأدوات الفنية التي تم توظيفها للكشف عن جوّانية النص الذي تداخل في تكوينه وتشكيله وابداعه نصان :

1) نص معين بسيسو وبعض قصائده الشعرية ، حيث لجأ المخرج إلى التصرف فيه ، وتقطيعه بطريقة فنية وتركيبه برؤية جمالية تحترم المنطلق الذي حدده ، وهو النظر إلى السؤال المسرحي المعاصر من خلال ارتباطه بالقضية الفلسطينية .

2) نص المخرج الذي أثار التناقض لكتابة الفاجعة ، وتحديد الهوية الفلسطينية تحديدا تاريخيا جعله يسائل النص الأصلي ، حتّى لا يكون مخرجا منفذا وإنما مؤلف العرض الثاني .

لقد أصبح عبد الله بن محمد حالا في معين بسيسو ، ومعين بسيسو كذات مبدعة هو الشعب الفلسطيني الذي يختزن المأساة من أجل البحث عن تجاوز أسبابها ، إنه تفجير الخطاب المسرحي عبر الصراع بين قوتين متناقضتين الأولى تخطط لاجهاض الثورات ، والثانية تعمل على ديمومة الثورة لأنها تؤمن بعدالة القضية ... وهذا ما جعل المخرج يلجأ إلى جعل الممثلين ناقلين حقيقيين للفاجعة عن طريق الكلمة المنطوقة ، والحركة المعبّرة والإيماءة الرامزة ، والأضواء الكشافة ، والأدوار المتعددة التي يتقمصها الممثلون ، فزيناتي قدسية هو المهرج والبحراني والجلاد ، وعبد الرحيم أبو القاسم هو عبد الله بن محمد ، وإيمان ياسين هي وطفاء وفلسطين والرمز .

في بدء العرض ، دخل الممثلون من وسط المسرح ، كأنهم قادمون من أعماق التاريخ يحملون همهم معهم ، ومعاناتهم إلى المتلقي ، انه

السفر ، رحلة العذاب ، بعد التشريد والتهجير الجماعيين ليجدوا أنفسهم يدخلون الخيمة ــ مضطرين ــ والتي كانت منتصبة في وسط الركح ... يدخلون وكل الألوان كانت معبّرة عن المأساة ، ودالة على تشكيل هذا «البرولوج» الحركي . فلون الخيمة المشدودة إلى فوق ــ بمجموعة من الحبال ــ كانت زرقاء وبداخلها وفي مقدمة الركح كانت المجموعة ترقص ، تعبّر عن الطرد ورحلة السفه الطويلة . لكنها
كانت المجموعة ترقص، تعبّر عن الطرد ورحلة السفر الطويلة. لكنها الأسود والأبيض والأحمر والأزرق ، حيث كان الممثلان الأولان يرتديان الأسود ويرقصان بخرق بيضاء ، أما الممثل الآخر فكان عكسهما يرتدي الأبيض ويرقص بالأسود ، إنها لعبة الألوان تحت الخيمة التي توحي بأن الأحداث تجري تحت قبة السماء الزرقاء ، وتوحي ــ كذلك ــ بوجود شبكة من العلاقات المتوترة على الأرض ، القائمة على الصراع بين من يعيش المأساة وبين من يكرس بقاء هذه المأساة .

ومن هنا تنضاف الموسيقى إلى هذا العالم الفجائعي ليختلط الرقص بالحوار، وتغيير الديكور والاكسسوارات بتهيئ شاشة الصورة الثابتة التي أصبحت أساسية في هذه الفرجة ، لشد المتلقي إلى ما وراء الصورة / الواقع / عمر الشعب الفلسطيني في زمن الانتكاسات والتخاذل العربي وهنا يتداخل التسجيل «الوثائقي» بالنص الأدبي ، وخيال الظل بالمجازر والمذابح التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني .

لقد لعب العنصر البشري دورا أساسيا في اعطاء النص المسرحي حضوره المكثف وحركيته التي اكتسبت شرعيتها من واقعيتها ، فالأيدي المتشكلة بخيال الظل ، تبرز دفاع الإنسان عن وجوده في هذا الوجود ، وتحدد لنا الوضعية «التاريخية» والانسانية لهذا العنصر البشري المضطهد «لقد جئنا من منفَى إلى منفَى» فبين القرن الثالث والان تمتد المأساة ،

في الانسان ، في الذاكرة الشعبية ، في حياة الشعب بـ« المهرج» الحكواتي الموظف كتقنية فنية لربط الماضي بالحاضر ، يؤكد أن «التاريخ يعيد نفسه» ـ طبعا ليس بالطريقة الميكانيكية ـ لأن هناك «صبرا وشاتيلا وايلول وكفر قاسم» وهي احداث كانت نتيجة التخطيط لمحو الفلسطينيين من الوجود .

لكن ألم تخلق المسرحية نقيض هذا لتوكيد الذات ؟

بالتأكيد نعم ، لقد كانت الأغنية الفلسطينية ، والرقصات التراثية ، الموظفة في بناء الفرجة تمثيلا حقيقيا لجوهر الوجود الشعبي المتشكل من التراث ، وهذا الانسان المحاصر ، الذي يعرف أعداءه في كل مكان ، ويشعر بأنه داخل الفاجعة وليس خارجها «انهم يحاصرون البر والسماء» .

ان بين الانفعال وتكسير الإيهام ، بين تقمص الممثل لدوره ومحاولة خلق الحوار مع الجمهور كانت فلسطين حاضرة على امتداد مساحة العرض ، وكان اللجوء إلى توزيع الأصوات بشكل ميلودرامي وتحريك الممثلين بليونة ورشاقة هو العصب الذي يحرك بنيات النص ويحافظ على تماسكه للوصول إلى السؤال الأساسي التالي : «هل قدر الثورة أن تمضي ؟» .

طبعا نجد أن المخرج يركّز على الجوانب من خلال التركيز على النقاط الساخنة فوق الركح ، من خلال الضوء الأحمر ، لون الدم والثورة ، فهناك «مسرح يطفو فوق الدم» شعب يطفو فوق الدم ، وهناك البرهنة على أن هذا العمل يعتبر نتيجة حتمية لمجموعة من المقدمات ، والمعطيات التاريخية والعلائقية التي أعطت لنا رؤية الواقع من الزاوية

الفنية في حوار المنفيين المشردين ، «لقد وضعوا السكين على عاتقي في القرن العشرين» .

ان ما بين مرحلة حمل «وطفاء» والتخطيط لاجهاض هذا الحمل أو قتل الوليد ، وما بين حضور عبد الله بن محمد وغيابه ، تحضر صورة الشعب الفلسطيني ، ليتحطم الوهم ، والجدار الفاصل بين الممثلين والجمهور ، فترفع الخيمة ويماط اللثام عن أن فلسطين سجينة ومعتقلة ... وبهذا يرسم جواد الأسدي علاقة استفهام عريضة يطرحها في آخر العرض بصمت بعد أن قال نص «ثورة الزنج» كل شيء عن الثورة الفلسطينية ، هذا النص الذي أعده قيس الزبيدي وجواد سالم والديكوريت مجال الأفغاني .

في الأخير يتساءل جواد الأسدي ، ما الذي أقوله عن ثورة الزنج ؟

يستحسن أن يكون العرض هو الكلام وهو الصورة ... لا نريد أن ندعي بأننا وصلنا لشيء ولكن الطموح والتجريب والاستئناس بآراء المسرحيين الجادين هو سبيلنا .

وهذا ما يجعل العرض وثيقة ادانة للواقع ، للحظة التاريخية التي تفرخ لنا المآسي ... وهو ما حاولت رصده مكونات عرض فرقة المسرح الوطني الفلسطيني .

عدونا يتسرب إلينا من نقاط ضعفنا .

يقول رينيه ويليك واوستن وارين «ان نفع الأدب ــ جديته وتعليميته ــ هو نفع مفعم بالامتاع أي أنه يختلف عن جدية الواجب الذي يجب أداؤه والدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية

الادراك الحسي ، جدية الاحساس بالجمال»[7] .

إن هذا يؤكد على أن للأدب وظيفة ومهمة يقوم بها داخل المجتمع الانساني ، لأنه يمارس تأثيره على أحاسيس وعقول المتلقين ليوجههم حسب المنطلقات الإيديولوجية والسياسية التي يريد أن يوصل إليها المخاطبين ، وفق ما يطمح إليه من تغيير له صلة قوية بالسياسي الداخل في تكوين الأدب المسرحي الذي يمتح منه هذا الأدب ، ويستمد منه فاعليته لتغيير البنية الفردية والجماعية ، فالجمالي هنا يصبح ذا دور إيديولوجي يعمل على تحديد الجمهور الذي يوجه إليه العرض ، أي تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصيرورته الاجتماعية والثقافية ومكوناته وهمومه وقضايا حياته وتحديد الإطار الذي يتحرك فيه الفنان المسرحي بل والمضمون الذي ينبغي طرحه ليصبح الجانب الاتصالي البرغماتي مسألة جوهرية ، ومسألة محتوى بالنسبة للفن . لذا فإن اللغة ليست مجرد شكل ظاهري للمحتوى الجمالي ، لأن العلاقة بين اللغة والفن قائمة على المستوَى ذاته في الجوهر ووظيفة الفنان وعمله ــ في مجال اللغة ــ هو عمل في مجال الاتصال الاجتماعي ، عمل لصالح المجتمع وليس عملا شكليا أو فنيا من أجل الفن ، إنها الدعوة إلى أن يخدم الأدب المؤسسة بالأدبي لتحقيق المشروع السياسي ، ومن هنا فـ «الأدب مؤسسة اجتماعية ، أداته اللغة ، وهي من خلق المجتمع . والوسائل الأدبية التقليدية ، كالرمز والعروض ، اجتماعية في صميم طبيعتها ، انها اعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع ، أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل «الحياة» و«الحياة» في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة ، ولو

(7) رينيه وبليك ، أوستن وارين ــ نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي . مراجعة الدكتور حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية 1981 ، ص 31 .

أن العالم الطبيعي الداخلي ـ أو الذاتي ـ للفرد كانا موضوعين من موضوعات «المحاكاة» الأدبية ، فالشاعر والأديب نفسه عضو في مجتمع ، منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة ، كما أنه يخاطب جمهورا مهما كان افتراضيا»(8) .

إن العلاقة ما بين المسرح والمؤسسة التابع لها سواء كانت سلطة أو حزبا ... تعتبر ذات قيمة إيديولوجية تهيء للمبدع موقعا في بنيتها من أجل التحريض واحداث التطهير في داخل الفرد الذي يؤدي اغراضا إيجابية «لأن الفن والأدب اللذين يرسخان قيما ما ، يقومان بعمل ثقافي بنيوي يساهم في بناء جوهر الإنسان ، في بناء الحضارة ، وهما أقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوي للكائن الفرد والجماعات . ويشكلان درعا منطقيا وقدرة تمييز وادراك وتبصر واستنتاج تحمي الانسان من ألاعيب الاعلام وتكشفها أمامه ، وتفضح أهداف دعواته»(9) .

عندما نعود إلى القول إن المسرح مؤسسة للابداع والانتاج ، فإننا نتساءل عن حقيقة هذه المؤسسة عن هيكليتها وعلاقاتها ومنظورها الفني والإيديولوجي ، من خلال عرضين؛ الأول هو «بضربة واحدة قتل عشرة» الذي قدمته فرقة البوصلة للفن التمثيلي بالجماهيرية العربية الليبية ، أما الثاني فهو : «قالوا العرب قالوا» لفرقة المسرح الوطني الجزائري ، لنرصد الجانب التحريضي فيهما والتعليمي المفعم بالامتاع والتوجيه والنقد الواقعي للحاضر العربي . النقد الذي يزيل الأقنعة من على وجه عدونا سواء كان متمثلا في الاستعمار ومخلفاته ، أو بارزا في

(8) المصدر نفسه : ص 97 .
(9) علي عقلة عرسان : سياسة في المسرح ، ص 25 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1978 .

التخلف والاستغلال الطبقي والخيانات التي تؤدي بالشعب العربي إلى الهزائم . إن عدونا يتسرب إلينا من نقاط ضعفنا ، هذا ما حاولت المسرحيتان أن تكشفه وتجعل المتلقي العربي يلمس ذلك بالبصري والسمعي والحركي من أجل تكوين العناصر البشرية التي تصنع الحاضر ، وترسم آفاق المستقبل .

بضربة واحدة قتل عشرة أو السياسة والمسرح .

ان قصر عمر التجربة المسرحية في الجماهيرية العربية الليبية على مستوَى كتابة النص الدرامي ، وعلى مستوَى القراءة السينوغرافية له ، تجعلنا نعتبر مسرحية «بضربة واحدة قتل عشرة» لكاتبها ومخرجها عبد الله البوصيري مدخلا للنقاش والحوار بما طرحته من مضامين سياسية مباشرة تعبّر عن موقف إيديولوجي معين ، وهو إدانة المرحلة الساداتية وما تمثله من تردٍ في الواقع المصري السياسي والاجتماعي ، ومن توتر في العلاقات العربية .

ورغم الزاوية الضيقة التي رأى منها بعض المتلقين والحضور هذا العمل وهو كونه يحمل سلبياته معه ، فالقراءة الموضوعية لهذه الظاهرة المسرحية تعتبر العرض صورة حقيقية تكشف عن الطموح المشروع عند المؤلف لتأسيس مشروع مسرح جماهيري ليبي يتجاوز الهنات والسلبيات التي يمكن أن يقع فيها المجرب استقبالا ، وهو ما أبرزه عبد الله البوصيري بقوله :

«هذه هي تجربتي الدرامية الثانية التي أتجه فيها إلى التراث الشعبي لقناعتي العميقة بضرورة هذا التوجه في هذه المرحلة الراهنة من تاريخ أمتنا العربية ، ومن تاريخ ثقافتها التي بدأت تعاني حالة احتضار لكثرة ما أصابها من دوار عبر رحلة الابحار والتغرب والعزلة المخيفة التي أدت

إلى هزيمتها الحضارية ، وإلى انتكاسة المد الثوري والنضالي في الوطن العربي . ان ثقافتنا بصفة عامة والمسرح على وجه الخصوص ، مطالبة الآن أكثر من أي وقت مضى بالعودة إلى التراث لتأصيل انتماء هذه الثقافة ، ولا تتم معضلة التأصيل ، إلا حين تفوح رائحة تربة الوطن المبللة بعرق كدح الفقراء في نتاجاتنا الفكرية والفنية ، ولا أدعي بهذه التجربة أنني حققت هذا الطموح ولكنني على أية حال ، حاولت أن أبحث في ماضي هذا الوطن في بعض ما له صلة بحاضره وحاولت أن أستعير بعضا من ابداع فقرائه بغية امتاع سادته طالما أن مسرحنا العربي مازال معزولا عن جماهيره ، وطالما أنه مازال أسير الخشبة والستارة والبطل التقليدي»[10] .

لكن إلى أي حد استطاع أن يحقق هذا المشروع في عرض «بضربة واحدة قتل عشرة» ؟

عندما نرجع إلى الشخصية المحورية في العرض نجد اهتماما بالغا وتركيزا أساسيا على «أنور السادات» كسياسي وحاكم وشخصية تاريخية تنتمي إلى زمانها الذي أفرزها وشكلها انطلاقا من العلاقات المحلية والعربية والدولية ، إلا أن التعامل مع هذه الشخصية التي أصبحت تنتمي ـ الآن ـ إلى الماضي ، يطرح على المبدع طريقة توظيفها دراميا ، بعيدا عن المسبقات والرؤى الجاهزة ، أي جعل الشحنة التوظيفية لها حاملة للخصوصيات الأدبية التي لا تقدم النمط أو النموذج أو الموديل كما هو ، لكنها تخلق له نموذجا من خلال الأدبي والمتخيل ، أو بمعنى أوضح طرح المستبعد في الحياة وصيرورتها وتحولاتها ، من خلال الشخصية / الرمز ليلتقي التاريخي بالابداع الأدبي الذي يخلق

(10) عبد الله البوصيري : نشرة مهرجان المسرح العربي المتنقل ، المملكة المغربية وزارة الشؤون الثقافية ، عدد 2 ، ص 4 .

قانونه معه ، ومواصفاته الخاصة ليكون جسده وفضاءه الخاصين .

لكن عندما نعاين هذه الشخصية في هذه المسرحية ، نجد أنها ورغم محوريتها ، قد همش فيها الأساسي ، لتتناول كحالة مرضية ، وليست «كمواطن» تاريخي أخذ بعدا جديدا في الأدبي .

نلاحظ أن العرض لا يوجد فيه نص واحد ، لكن هناك مجموعة من النصوص ، ووجود هذا التنوع يعتبر في جوهره طرحا لثلاث قضايا متداخلة ومتكاملة ، في بنية النص ، فهناك الفرقة المسرحية ومشاكلها ، وهناك النص المنطلق من الحكاية الشعبية في رصد الواقع السياسي للسادات وللشعب المصري ، وهناك الخاتمة التي أراد بها المؤلف تقديم عالم بوليسي كان السادات أحد أدمغته كما كشفت عن ذلك نهاية العرض ، ولا يغرب عن أذهاننا اتكاء المؤلف في صياغة تقديم البطل على كتاب «خريف الغضب» لهيكل .

وحتَّى تكتمل صورة السياسي بالديكور والاكسسوارات فإننا نجد تطابقا ما بين اللغة الطبيعية «النص الأدبي» واللغة الاصطناعية حيث وظفت تقنيات السينما في خلق وحدة عضوية للنص عن طريق تقسيم الركح وهندسته . ففي الوسط هناك إشارة إلى مدخل الفرقة البوصلة للفن التمثيلي وقد سلطت عليه الاضواء لاعطائه الأهمية اللازمة ، اما على اليمين واليسار فتوجد مجموعة ملصقات دعائية لبعض الأفلام ، وفي المقدمة وضعت طاولة وكرسي ، وهذا التوزيع أعطَى المكان شكلا يناسب تنقلات الممثلين وحركاتهم وحواراتهم الحاملة لمجموعة من الشعارات التي تؤكد على ارتباط السياسة بالمسرح وارتباط المسرح بالالتزام والسياسة . فلقد تكررت هذه الشعارات بالشكل التالي :

— الفن موقف ونضال .

صراع المثقف ضد الأدوات القمعية .
لا نمثل من أجل التمثيل .
اننا نناضل ونتابع المرحلة بكل دقة .
كلكم فاعل والوطن وحده هو المفعول به .
الكشف عن وضعية المثقف من وجهتين : من الأنظمة ومن المثقفين المأجورين .

إلا أن هذه الشعارات الساخنة يجب ألا تتركنا بمنأى عن طريقة الاخراج ، وأسلوب التعامل مع بعض التقنيات السينمائية .

يتساءل — في هذا الصدد — عبد الله البوصيري عن الاخراج قائلا : «ماذا يمكنني أن أقول وإلى أين اتجهت ؟ هل تبنيت تيارا مسرحيا بعينه ، والتزمت الخطَى على دربه ومنهجه ومناهج الإخراج ومدارسه وخزعبلاته كثيرة ، إنها أكثر من الهم على قلب الإنسان العربي ، فأين أنا من هذا البحر المتلاطم ؟

الواقع أن المسرحية ، من الناحية التكنيكية تعرض تصور «المسرح وهو يتحرر كلية من أدوات المسرح التقليدية ، والخشبة أهم هذه الأدوات ، لهذا فإن طموحنا يقودنا نحو تجاوز هذه الخشبة وجغرافيتها ومستوياتها لنصل إلى تحقيق مستوَى منبسط يقف فيه الممثل على ذات الأرضية التي يقف عليها الملتقي .

إن تحطيم مركزية المسرح والخروج إلى الجماهير يقتضيان بالضرورة وضع أسس اخراجية جديدة تضع في اعتبارها رؤية جمالية بديلة تتلاءم مع واقع الجماهير الشعبية ومع المستوَى الثقافي لهذه القاعدة الشعبية ... اعترف أنني لم أحقق شيئا من هذا الطموح فهو أكبر من أن تحققه تجربة واحدة من قبل فرد واحد ، فالفنان مهما كان مسكونا

بروح التمرد فإنه لا يقدر على التخلص من نير التبعية لواقع ثقافي أكبر منه»[11].

رغم هذا الاعتراف الذي قدمه المخرج للدفاع عن أسلوبه في العمل، فقد لجأ إلى استخدام تقنية التمثيل داخل التمثيل وكما كان يفعل بيراندللو، لكن عندما تم الغاء العرض كان لابدّ من تقديم عمل آخر، انطلاقا من القضية «الساداتية» وعلاقتها بمجموعة رموز البوصلة، في اليمين عقرب تشير إلى الشرق والغرب، وفي اليسار عقرب تشير إلى الدولار، وفي الوسط هناك أبو الهول، وفوق رأسه قبعة أمريكية، أما باقي الشخصيات فكانت تتكون انطلاقا من التناقض التالي:

- الشعب مشلول أو مصاب بعاهته، هناك الأعمَى، وهناك الأصم والأبكم، والأعرج والبكماء، وهناك الحارة.
- أما الأسماء الواقعية فكان يرمز لها بحروف مختصرة، أو بلباسها الغربي «بولونيا، الولايات المتحدة الامريكية، انجلترا».

أما الشخصية المحورية فقد أطلق عليها اسم: «عاشور».

إننا وبعد تكديس هذه الشخصيات والقطع الديكورية نطرح السؤال التالي: هل كان هناك انسجام في كل هذه الاجزاء حتَّى نقر بوجود رؤية عميقة في التناول والنقد السياسي لـ «اتفاقية» كامب ديفيد ولنهاية المسرحية التي اسدلت الستار تحت ضغط المسدسات والتفتيش والهجوم والسلاسل والأغلال ومكبر الصوت؟

إنه ورغم توظيف الصور الثابتة لتشريح شخصية «السادات»

---

(11) المصدر نفسه.

وتقديمها كاريكاتوريا وفي جوٍّ ساخر يثير الضحك فإنها لم تقربنا من التحول في بناء هذه الشخصية وسلوكها ، وانتقالها من حالة «العظمة» و«البطولة» إلى السقوط التراجيدي ، أي أننا لم ندرك السقوط ، وهذا التحول انطلاقا من الصراع ، وصياغة الأحداث الصغرى لتعطينا الحدث «الأكبر» وهو العبور والخيانة للأمة العربية ، كما جاء في الحوار المشير إلى ذلك : «عندما أخذوا منك شبرا أعطيتهم أرضا» .

لقد تم عرض «الرحلة الساداتية» بطريقة سينمائية تقدم لنا المشاهد ، سردا وحكاية وليس حوارا حركيا يؤدي إلى خلق الفعل ، وأحيانا كان المخرج يحرك قطع الديكور — كما فعل عندما جسد عبور السادات تحت مجموعة من الرايات الامبريالية التي خططت لتوقيع الاتفاق مع العدو — دون إعطاء الأهمية إلى علم البلد المقصود .

فيما يخص تقمص الأدوار نجد أن الممثل الذي قام بدور «عاشور» «السادات» كان يبحث عن التطابق مع الشخصية الأصلية ، في الالقاء والحركة والإيماءة والصوت وتناول الغليون .

وعندما نريد أن نُقوم هذه التجربة يجب أن لا نلغي من حسابنا ان الكتابة النصية كانت أفقية ، وليست عمودية ، وأنها عندما أدانت الواقع فإنها أدانت الكل لاغية بذلك مبدأ التناقض والجدل فربطت ما بين الحاكم والمحكوم فجعلتهم في قفص اتهام واحد في حين ان السادات لا يمثل مصر أو الشعب المصري لكنه كان يمثل سياسته وأدواته الخاصة ، وطبعا فالتاريخ يسجل خروج هذا الشعب إلى الشوارع رافضا هذه السياسة والأدوات ومحتجا عليهما .

ان العمل الذي قدمته فرقة البوصلة للفن التمثيلي بالجماهيرية الليبية كان سياسيا حتَّى النخاع ، وخطابيا مباشرا غابت عنه المتعة بالجمالي ...

لكن الا نعتبر هذه المسرحية مرحلة ستستفيد من التفاعل والحوار والنقد لتكون الأعمال المستقبلية في حجم الهم الحضاري سيما وأن الفرقة تتوفر على طاقات بشرية هامة ولها مجموعة من المؤلفين يُعتبر عبد الله البوصيري أحدهم ؟ .

لقد قلت في البداية انها بداية الحركة المسرحية في الجماهيرية والصورة المقدمة من خلال هذه المسرحية دليل على أن صياغة السؤال الحضاري بدأت تتجمع مواده ليكتب دراميا وهو ما يهدف إليه المسرح العربي عامة .

قالوا العرب قالوا» مسرحية تنتقد غياب وحدة عربية حقيقية .

انطلقت كتابة هذه المسرحية في نص «المهرج» للماغوط حيث مارس المخرج الجزائري زياني الشريف عياد التقطيع والتوليف وإعادة انتاج ارساليات نص الماغوط وفق مستجدات الحياة العربية وتمشيا مع النهج السياسي ومع قناعات فرقة المسرح الوطني الجزائري ، والتي بلورها المخرج نفسه عندما طرح عليه السؤال التالي : لماذا «قالوا العرب قالوا ؟» فأجاب «اختيار مسرحية تدخل في انشغالات مجتمعنا في الوقت الراهن ، في محاولة لطرح السؤال ، والتجاوب مع هذه الانشغالات التي يجب أن تكون في مفهومها العام جماعية ... وليست هذه الانشغالات محددة في إطار معين عليها ان تكون ذات بعد انساني عام. جاءت بعد الحوادث التي طرأت على لبنان اثر الغزو الاسرائيلي في هذا البلد خاصة لمّا تم الحصار على بيروت. كنا ننتظر رد فعل جماعي من طرف البلدان العربية ، كنا ننتظر ذلك كمواطنين عرب بما يتطلب ذلك من الانتماء إلى الوطن العربي . كعربي بشكل خاص وكإنسان بشكل عام ، السكوت الرهيب ــ في تلك الفترة ــ أحدث

زعزعة بين جميع المثقفين الذين يهمهم مصير الشعوب العربية بصفة عامة ... في هذا الباب وكفنان أؤمن بالحرية من خلالها حاولت أن أقتبس موضوع «المهرج» لمحمد الماغوط ، لكنني أدخلت عليه العديد من التعديلات»[12] .

هذا المنظور الذي قدمه المخرج الجزائري كان في حقيقته تمهيدا لتهيئة المتلقي العربي لتقبل «صدمة» الواقع الذي ستقدمه فرقة جوالة تقدم عروضا أمام المقهى ، وفي الأسواق والأحياء الشعبية . الفرقة التي لا تتقيد بنص ولا بشكل ، وهكذا نستطيع مثلا أن تقدم عطيل «حسب رؤيتها ونزولا عند رغبة المتفرجين ...» .

وإذا كان هذا المدخل يعتبر أساسيا في قراءة مسرحية «قالوا العرب قالوا» فإن زياني الشريف عياد وعز الدين مجوبي قاما بابداع النص برؤية جديدة تتساوق و«الواقعية الاشتراكية» كاختيار سياسي وفني وفكري للفرقة ، لقد أعادا انتاج النص بأدوات فنية قائمة على الأغنية الشعبية والموال ، والحركات التعبيرية ، والنكتة اللاذعة لنقد السياسة العربية الحالية القائمة على التفكك في مجال التخطيط ، والهشاشة في المواقف ، والتراجع أثناء مواجهة العدو .

يعتمد العرض المسرحي على وضعنا داخل الجو العربي بأهازيج شعبية وأغان تلتقي في البكاء والرومانسية المريضة والتواكلية في زمن حدده المخرج بطلوع الفجر ، وبداية الحركة في المقهى التي ستكون مكانا تجري فوقه أحداث المسرحية في فصولها الأولى ، هذا المكان الذي سيصبح الماضي والقوة فيما فات والضعف والوهن في الآن فني

---

(12) نشرة مهرجان المسرح العربي : المخرج الجزائري يتحدث لنشرة المهرجان ، عدد 4 ، ص 3 .

المقهى كمخبر اجتماعي نتعرف فيه على شرائح المجتمع التي ترسم معالم الطريق لسير الأحداث لنرحل إلى الماضي ثم نعود إلى الحاضر، فيبدأ صقر قريش في محاكمة التاريخ والمسؤولين على تصييره مجموعة من الفواجع والمآسي.

لقد طرحت الأغنية في المدخل الغنائي للعرض، سؤالا يعتبر قطب الرحى في العملية الفنية والفكرية عند الفرقة حيث اعتبرته أساسيا في تحديد الجمهور الذي ستجب مخاطبته وهو الشعب العربي.

قالوا العرب قالوا.

آش رايحين تشوفو؟

لقد كانت الإجابة عن السؤال تبريرا للقفز من المقول والمحكي إلى المرئي والمنظور والمشخص حتّى يتم تفجير التناقض داخل فضاء النص، حركة وتوجها ومواقف لا يمكن أن تتبلور إلا مع خلق الطقس الاحتفالي الذي كان عبارة عن متنفس يُسلط الأضواء على مجموعة من القضايا الحيوية:

1 ــ غياب وحدة حقيقية بين العرب، لأن هناك مجموعة من العوامل الموضوعية والذاتية تحول دون هذا التحقق، لهذا تلح المسرحية على أن يكون هذا الموضوع حاضرا بكثافة في المسألة الفنية لأنه مصيري وجوهري «تكلموا لنا عن فن الاختلاف عند العرب» وهي الدعوة التي وجدت جوابا لها في السخرية من المسرح الكلاسيكي الذي لا علاقة له بالواقع المعيش من هنا جاء استدعاء بعض الشخصيات التراثية بطريقة فنطازية للمقارنة بين واقعين، ومرحلتين تاريخيتين متباينتين: الأولى تميزت بحضور المسؤول الواعي بدوره التاريخي في الحفاظ على وحدة الأمة العربية ومقوماتها الحضارية وسيادتها واستمراريتها، أما

الثانية فالأمير يقول «مشاكل الشعب مازال ماهضمتهاش» .

2 — غياب الفنان الملتزم بقضايا الأمة دعا الفرقة إلى اقتراح البديل وهو الدعوة إلى «المسرح الشعبي» أو كما جاء على لسان أحد شخوص المسرحية «المسرح هو اللي يروح للشعب» ، وهو ما حاول طاقم الفرقة تطبيقه في هذا العمل الذي أكد على ضرورة الحوار والتفاعل واتخاذ الموقف الموحد .

إن مسرحية «قالوا العرب قالوا» تضطلع بمهمة نقد حالة الاستسلام المسيطرة على بعض الحكام العرب الذين غابت عنهم الحمية الدينية والنخوة العربية والشعور بالمسؤولية انه انعدام الغيرة «الغيرة اللي محاوها العرب من القاموس» كما تقول المسرحية .

إن ضياع الأندلس ، وفلسطين ، وعقد اتفاقية كامب ديفيد والمسألة اللبنانية ، ومحاكمة الواقع العربي الراهن ، وتعرض المواطن العربي للقهر والاذلال ، وملاحقة الشرطة والمخابرات والمباحث له اشكالية حقيقية للمجتمع العربي طرحته الفرقة الجزائرية عندما تعاملت مع التراث العربي والانساني فمن هارون الرشيد وتصارع الأمين والمأمون حول السلطة ، إلى صقر قريش — عبد الرحمن الأموي — ومن الحياة الواقعية إلى الحلم والفنطازي في نقد الواقع وتعريته .

لقد وضعتنا المسرحية داخل المأساة العربية ، وجعلتنا ندرك بالشكل الفني العربي أننا أمام فرجة وظفت اللغة العربية الفصيحة واللهجة الدارجة وبعض الكلمات الفرنسية لخدمة النص كبنية متكاملة لم تبق متقيدة بنص الماغوط في مسرحيته المهرج ، لأنها أعادت إبداعه من خلال القوالة المطربة ، المسؤول الاسباني البائع والجوقة والقهواجي ، وفي هذه الاشكال والشخصيات تأكيد على وجود همّ حضاري عربي

طرحته الفرقة الجزائرية وتناولته من خلال الخطاب السياسي المباشر.

المسرح العربي وجاذبية التراث.

من القضايا الملحة التي تواجه المسرح العربي ـ حاليا ـ هي علاقته بالتراث ومحاولته خلق حوار بين الحاضر والماضي والمستقبل. ولأن التراث يشكل مصدرا مهما وغنيا في الكتابة المسرحية لأنه «ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات» فقد أصبح الانشغال به أمرا مشروعا عند كل الأمم التي تتمسك بتراثها لأنه مجموع الخبرات التي انجزت عبر تاريخها الطويل في حقول متنوعة «في السياسة، والأدب والاقتصاد والفلسفة وسائر العلوم، فهو شخصية الأمة ووجودها التاريخي ماضيا وحاضرا ومستقبلا».

لكن عملية الفصل ما بين التراكم الموروث وانسان الحاضر تصبح مخططا يرمي إلى الحد من فاعلية الانسان، وغسل دماغه، وذاكرته حتَّى تصبح دون أمس، وبدون تاريخ. و«التشكيك بقيمة الموروث الحضاري عملية تزعزع الثقة بالنفس وبالنص لأنها تخل بالتوازن بين ألانا وحقلها الحضاري الذي يعطي الإنسان عمقا، وقيمة، وشعورا بالانتماء ومن ثمة بالأمن والاطمئنان أي بالقدرة على الاستمرار والتكيف»[13].

إلا أن السؤال الذي يطرح على هذا الصعيد هو كيف نعطي للتراث العربي معنًى حداثيا يجعله مرتبطا بمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي، وبالمتلقي العربي للارتقاء به إلى مستوًى قضايانا المعاصرة من خلال الفهم الذي يجب أنْ نبنيه على تراثنا، لأن التراث ليس بصناعة

---

(13) الدكتور علي زيعور: التحليل النفسي للذات العربية وانماطها السلوكية والأسطورية، ص 115، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى.

تم انتاجها دفعة واحدة خارج التاريخ بل هو جزء من التاريخ ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور ، فتوظيف هذا التراث يجعل الذات القومية المحاصرة بالماضي والقديم الميت والجديد الحي جزءا من الاشكالية المعرفية والمسرحية وهذا ما يجعل العلاقة ما بين المسرح والتراث مشروطة بأن تكون بحثا دؤوبا عن مسرح ينطلق من أساس نظري للتغيير ، ومن الرؤية الهادفة إلى خلق النظرة الكلية والشاملة للكون للتخطيط لحضارة جديدة وعالم جديد . لأن التاريخ هو التغيير ، وتاريخ المسرح العربي هو اشكاله الجديدة ليصبح شكلا من أشكال المعرفة التي تدخل في علاقة جدلية مع التراث والتعامل معه علميا على مستوى الفهم ومستوى الوظيفة ـ أو الاستثمار ـ لأنه لم يعد مادة للتلقي والنقد بل أصبح في المسرح مناخ كوني شامل وجديد ، أي حركة خلق مستمرة قائمة على الكشف الدائم حتى لا يصبح المسرح مجرد اجترار للعتيق وإعادة تركيب للقديم بأشكال معدلة تعوزها الأصالة والقدرة على خرق النظام والرتابة والتكلس .

إن لغة الفن ـ ليست حيادية ـ بل هي لغة شعورية تهدف إلى التأثير واحداث الانفعال أي كتابة لا تحمل طابع المهادنة أو المصالحة أو الدفاع عن الثبات الاجتماعي بل تملك إرادة الفعل وخدمة ما هو انساني ، فبالتراث المتحرك يمنح الوارث زخما نحو المستقبل ، لأن «الحديث عن القديم كما يقول الدكتور حسن حنفي ـ يمكن من رؤية العصر فيه ، وكلما أوغل الباحث في القديم وفك رموزه ، وحل طلاسمه ، أمكن رؤية العصر ، والقضاء على المعوقات في القديم إلى الأبد ، وابراز مواطن القوة والأصالة لتأسيس نهضتنا المعاصرة ، ولما كان التراث يشير إلى الماضي ، والتجديد يشير إلى الحاضر فإن قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمان ، وربط الماضي

بالحاضر وإيجاد وحدة التاريخ»[14] .

ان التراث في مجال المسرح يصبح شاهدا من شواهد العالم الدرامي أي أنه يصبح رمزا استعاريا ، لأن الارث «السلفي» متيقن منه . أما المستقبلي فهو افتراضي يسمح باقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في «صنع» الدراما . ومن هنا تصبح أقنعة المسرح العربي أقنعة شخصيات يستعيرها المؤلفون ليصوغوا من خلالها مواقفهم ، هذه المواقف لا يمكن أن تفهم خارج النسبية التاريخية ، الزاوية التي ينظر منها إلى العالم ، لأن هناك من اعتمد في الكتابة المسرحية على القراءة اللاتاريخية للتراث ، فانتج فهما واحدا ، فكرر الذات والماضي والتراث ، وهناك من نظر إلى التراث العربي الإسلامي من نظرة ليبرالية انطلاقا من الحاضر الذي يحياه حاضر الغرب الأوروبي فيقرأه قراءة أوروباوية النزعة ، أي ينظر إليه من خلال منظومة مرجعية ثابتة في المركز الغربي الذي لا يرَى فيه إلا ما يراه الأوروبي . وهذان الاختياران يحملان التناقض الكامن في وعي الفكر العربي لذاته وفي تمثله لتراثه وتراث الثقافة العالمية .

يقول الدكتور عبد الله العروي في هذا الصدد : «يفكر المثقفون العرب وفقا لمنطقين : الغالبية العظمَى منهم بحسب المنطق التقليدي «السلفي» والباقي بحسب منطق انتقائي إلا أن الاتجاهين ، يعملان على الغاء البعد التاريخي ، ولكن إذا محا المثقف التاريخ من فكره فهل يمحوه من الحقيقة الواقعة ؟ بكل تأكيد لا . ان التاريخ من حيث هو بنية ماضية — حاضرة يشكل الشرط الحالي للعرب ، تماما — بمقدار ما يشكل شرط خصومهم ، وذلك ان الفكر اللاتاريخي لا يؤول إلا إلى

(14) الدكتور حسن حنفي : التراث والتجديد ، موقف من التراث القديم ، ص 17 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان .

نتيجة واحدة : عدم رؤية الواقع وإذا ترجمنا هذا بعبارات سياسية قلنا انه يوطد ـ في جميع المستويات ـ التبعية»[15] .

وما طرح هنا يبرز الفكر الذي اعتمد على الفهم التراثي للتراث حيث لم يستطع التوصل إلى التركيب الصحيح للمعادلة «الحضارية» المطلوبة ، وهو ما وجدنا له امتدادا في التيار السلفي في المسرح هذا التيار الذي ينزه الماضي ويقدسه ويستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل ـ كما ظهر ذلك في بعض مسرحيات المهرجان «مأساة أبي الفضل» على سبيل المثال . وطبعا فإن هذا لا ينفي وجود تيار آخر له رؤية مغايرة ومنهج مختلف ، إنه تيار تجاوز المسار التكراري السائد ورفض الحقيقة المطلقة في التاريخ بابراز المضمون المعرفي للتراث لإيجادالصلة والترابط بين الفكر والبناء الاجتماعي ، لأن الفكر والمعرفة يتغيران ويتحولان تبعا لما يحدث من تغيير في العلاقة الاجتماعية .

ومن هنا تهاوت المثالية التي عجزت عن صياغة جديدة لعلاقة الانسان بعالمه ، فلم يعد الكمال سكونا وثباتا ، أو فعلا تاما مكتملا بذاته ، وإنما أصبح حركة ، كما ان المطلق لم يعد جوابا وإنما أصبح سؤالا كما يطرح المسرح الذي يستخدم التراث دراميا والذي تحول إلى نص مجازف لأنه يحرر الذات من هيمنة النص التراثي . إلا أن هذا يتطلب اخضاع هذا الأخير لعملية تشريحية دقيقة وعميقة تحوله بالفعل إلى موضوع للذات وإلى مادة درامية لأن «أقوى النصوص ما جازف ، وابدعها ما غامر ، وأمنعها ما قامر ، وأجملها ما تحدّى وناضل ... ان صاحب النص ليس بنبي ، ولا برسول ، ولا بكاهن ولا بساحر ، ولا

---

(15) الدكتور عبد الله العروي : أزمة المثقفين العرب ، تقليدية ... أم تاريخية ، ص 151 ، ترجمة د. دوقان قرطوط .

بعارف ، ولا بمنجم ، ولا بفيلسوف ما ورائي ، ولا بفقيه ، ورغم ذلك فالنص يتنبأ»[16] .

من هذا النقاش لقضية التراث يمكن تفحص بعض مسرحيات المهرجان التي شكلت فرجتها بالموروث لأن النظرة إلى الماضي في المسرح العربي مازالت مزيجا مشوشا تختلط فيه تيارات متنوعة ونزعات مختلفة أو متناقضة ، وطبعا فإن مرد هذا يعود في أساسه إلى الصراع الإيديولوجي للعلم المعاصر منقول إلى المستوَى الجمالي ، ويرجع كذلك إلى كون المسرح العربي يتيه فوق أرضية تختل وتتفكك أكثر ، وتتصارع فيها تيارات «التقدم» و«المحافظة» .

ان الشيء اللافت للنظر هو ان المهرجان اتخذ من التراث الانساني العربي مشجبا علق عليه القضايا والهموم التي قاربتها المسرحيات المعروضة ، قضايا مصيرية ، انسانية ، ويومية ديمقراطية يعيشها الوطن العربي والمواطن العربي من الخليج إلى المحيط ، حتَّى ان المهرجان كان لقاء الاحتماء بالتراث والاسترفاد منه .

لقد تم استدعاء مجموعة من الشخصيات التراثية الرامزة إلى حالة من هذه الحالات ، أو وضعية من هذه الوضعيات ، وهو استدعاء تختلف خلفياته ومنطلقاته ، ونوعية الصراعات التي يخوضها هذا الرمز فمن عبد الرحمان الداخل ، وهارون الرشيد والأمين والمامون إلى المتنبي والمعري ، ومن أبي حيان التوحيدي إلى صمصام الدولة البويهي ومن عبد الله بن محمد إلى صلاح الدين الأيوبي ومن ثورة الزنج إلى ضياع القدس إلى الشيخ تاج الدين البهاوي إلى التراث الشعبي و«أبو

---

(16) عز الدين المدني : نحو كتابة مسرحية عربية حديثة ، الحياة الثقافية ، ص 9 ، 13 فبراير 1978 ، عدد 4 .

الفوانيس» والحكواتي وسلطان الطلبة والحلقة كظواهر حية للمسرح العربي إلى القضية الفلسطينية .

إن هذا النوع من التوجيه يحيلنا على مسرحية «المتنبي» العراقية وإلى «أبي حيان التوحيدي» لفرقة مسرح الناس «وقاضي الحلقة» كمسرحية توظف التراث الشعبي وبعض الظواهر المسرحية المغربية والعربية .

إلا أن ما يمكن طرحه في عملية استدعاء الشخصيات التاريخية وتصييرها رموزا يبقى متواشجا مع الأسئلة التالية :

1) ما مدى صلاحية كل هذه الرموز التاريخية التراثية للتعبير عن هموم اللحظة ؟

2) ألا نسقط في شكل من أشكال تفسير الحاضر بالماضي ؟

3) إلى أي حد تستطيع كل هذه الأسماء أن تستوعب كل الدلالات الحضارية سياسيا وإيديولوجيا بما هو درامي ؟ سيما وان كل هذه الرموز والشخصيات مأخوذة من العصر المضطرب القرن الرابع الهجري حيث تدنت الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية «حيث آل الأمر إلى جماعات من متغلبي الأعاجم كالفرس والترك والديلم الذين جعلوا الامبراطورية العباسية آنذاك ميدانا يتصارع فيه المغامرون والطامعون والعابثون مخلفين وراءهم الويلات والدمار» . وهذا الواقع المرّ دفع كلا من عادل كاظم والطيب الصديقي إلى اسقاط الماضي على الحاضر من خلال وجهات نظر مختلفة .

«أنا» الشاعر «والنحن» –في مسرحية المتنبي– .

تقول الورقة الفنية لمسرحية : «المتنبي ... هذا الذي تشخصه الفرقة التمثيلية العراقية (الفرقة القومية للتمثيل) أمامكم يجيء احتفاء بذلك

الشاعر الذي ملأ الدنيا في زمانه ، وشغل الناس في القرن الرابع الهجري وما تلته من أحقاب ... إن هذا العرض التمثيلي الذي نقدمه لكم ... نريده أيضا إحياء لذلك العربي الطموح ، القلق ، الجوال ، البدوي ، الشجاع ، المتكبر ، الحكيم أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي المولود في الكوفة والمكنّى بأبي الطيب ، والمشتهر عبر التاريخ والآفاق بـ «المتنبي» .

بهذا التقديم وبالمسرحية يهدف عادل كاظم أن يتحاور مع التاريخ وسيرة المتنبي ويؤرخ للعصر والشخص بالعودة إلى الماضي من أجل أن ينطق المستقبل ، لأن الشاعر لا يمثل نفسه ولكن يمثل أمة على امتداد التاريخ ، هذا التاريخ الذي يبتدئ من المستقبل ، كما يرَى هيدغرد ، فمن القلق على حاضر ومستقبل الانسان العربي جاءت المسرحية «وهي محملة بالتساؤل عما في الماضي الذي لم يمض ، والحاضر الممتد في المستقبل» كما يقول عبد الكريم برشيد .

هذا التساؤل الذي يتناسل في زمن التمزق السياسي والقهر الاجتماعي ، يوازي تعدد الولايات التي ظهرت أمس في العراق (حلب دولة انطاكية البحرين ، وتظهر اليوم في خريطة الأمة العربية حيث حمل الوعي بهذا الشرخ الذي أصاب الأمة العربية بطل المسرحية «المتنبي» الذي لم يمتلك المواصفات الدرامية ولأن عادل كاظم كان يهدف إلى اختزال سيرة المتنبي ، والاعتماد على المراحل الساخنة في حياته من أجل توظيفها سياسيا ، مع اختيار الأشعار المرتبطة بهذه المراحل خصوصا أثناء «صناعة» الثورة في بادية السماوة أو أثناء المحن التي تعرض لهذا الشاعر والمكائد التي ذاق فيها الأمرّين سواء مع أبي فراس الحمداني أو ابن خالويه أو الوزير المهبلي .

عندما نريد معاينة النص المسرحي لقراءته نقديا فإننا نجد بناءه

خاضعا لعملية «توليفية بين الخطاب التاريخي السيري المستفيد من «معجزة أحمد» لأبي العلاء المعري وبين نصوص المتنبي الشعرية ، حيث أخضع عادل كاظم هذه العملية لتداخل الأزمنة في النص من خلال حوار المتنبي وأبي العلاء المعري والمشخص ، فزمن المتنبي يلتقي مع زمن المعري والزمن الحاضر. ولغة المسرحية تتحول من لغة الحركة والتشخيص والفعل إلى لغة موقف وتمجيد وطرح تصورات إيديولوجية حول المرحلة من خلال التسلسل الزمني في النص والذي حدد بنية النص المسرحي كالتالي :

ـ الزمن الأول : الشعر والثورة في أزقة الكوفة .

ـ الزمن الثاني : جمهورية القلق والرفض ، وقد اتكأ المؤلف على مصطلحات وأفكار اليسار القرمطي والاسماعيلي «آنذاك» في صياغة هذا الباب .

ـ الزمن الثالث : خيانة الأيام ومضايقة الزمن ، وهذه هي مرحلة السجن .

ـ الزمن الرابع : الموت من القتل ، موت جدته .

ـ الزمن الخامس : الدهر من رواة قصائده : من الاحباط السياسي إلى الشعر .

ـ الزمن السادس : «شر البلاد مكان لا صديق به» تنكر سيف الدولة له ... النفاق السياسي لدى كافور .

ـ الزمن السابع : «لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا سكن» وهنا تتبلور تراجيديا البقل المغدور الذي سيقتل ...

إن اختيار المتنبي كنموذج تراجيدي قلق رامز للمثقف تاريخيا بقضايا

الأمة كان من المهام الملقاة على عاتق المؤلف ليجعل هذه الشخصية التاريخية تدخل في العملية الدرامية لأنها تمتلك إيقاعات تراثية داخل أذواقنا وميولاتنا الثقافية ، ولأنها ــ كذلك تمثل الصوت الرافض لما آلت إليه الأمور السياسية والاجتماعية في الوطن العربي . وهذا المنطلق هو ما أعطَى للعرض طابع الوثوقية والخطابية في التعامل مع التراث والواقع ، بل وعبارة عن وجهة نظر في اعتماد شخصية المتنبي في العمل . هذا المتنبي الذي كان يعكس «دائما» «الأنا المتضخمة» التي لا ترَى إلا ذاتها والتي لا ترَى فوقها من مزيد .

فكيف عبرت هذه «الأنا» المتضخمة عن «النحن» ؟.

ثم عن أي «نحن» تحيل مسرحية المتنبي ؟ هل هي «نحن» العراق المنفردة في ضراوة حربها ، فصارت مركزا عوض أن تتوغل في المحيطات كما يقول قمري البشير . أم هي الـ«نحن» المغيبة والتي لم تتحقق بعد .

إن العمل في كلياته يبقَى وثيقة إدانة للماضي والحاضر ، وبحثا عن «المدينة الفاضلة» التي كانت هما حمله المتنبي بين أكتافه من الزمن الأول للشعر والثورة في أزقة الكوفة إلى آخر لحظة من عمر الشاعر . هذا العمر الذي يمتد في تاريخ أمة بكاملها والتي استجلت المسرحية عصر هذا الشاعر بكل ما يحمل من تناقضات سياسية واجتماعية ومذهبية وفكرية من خلال سيرة البطل ... وهو ما عبر عنه المتنبي في هذا الحوار :

ــ «أيها الشرطيان ... بلغا عامل الكوفة سيدكم ... أن في الكوفة لعبا أخرى غير لعبة احتكار القمح والتمر ... هناك لعبة امتلاك المواخير من قبل سيدكم نفسه وبعد كل هذا ستكون لعبة الثورة «ياناس»» .

وحتَّى يتم ربط الماضي بالحاضر فقد اضطلع المعلق المعاصر وأبو العلاء المعري بدور ربط الأحداث وتحريكها فالأول يستحضر الماضي والشخصيات والأحداث لمحاورتها بطريقة فنطازية يتداخل فيها الواقع بالحلم ، والخفي بالجلي ، والهامشي بالأساسي ، عن طريق التغريب . أما المعري فيمثل شخصية درامية داخل النص لا يشارك المتنبي الهموم نفسها ، ويعيش القضايا نفسها حتَّى أنه يمثل الشاهد الذي أصبح يرَى (بعد أن كان رهين المحبسين) الواقع والمثقف والانسان العادي بعين الرافض والساخط لسلبيات الواقع فضمن صوت المتنبي والمعري والمعلق المعاصر كان صوت الجوقة ينضم إلى هؤلاء انضمام المشارك الذي يتقاسم البطولة مع الأبطال الآخرين سواء بسواء ، فلا يوقف انسياب الأحداث والأفعال بل يعمل على تطويرها والدفع بها إلى التأزم . وهذا ما خط له ابراهيم جلال على مستوَى الاخراج عندما قرأ النص قراءة ملحمية حيث تم تحريك الكتل البشرية في فضاء مسرحي متسع باللعب بالملحقات المسرحية ، والاعتماد على الأداء والتشخيص الازستقراطيين وعلى التصوير الكاريكاتوري لبعض الشخصيات المهمشة أو التافهة .

إلا أن اختيار بعض المقاطع الشعرية وأداءها كان يخلق لدَى المتلقي حالة شعورية بأن النص توقف عند حدود الجاهز والثابت والمؤسس دون تشريح لشخصية المتنبي وسبر أغوارها الداجنة ، وتفكيك ميتولوجيتها وإعادة تركيبها ليصبح الفردي كليا وجماعيا يعبر عن النحن ب «الأنا» التي جعلت المتلقي يتعامل مع ذاكرته لاستحلابها قصد مراجعة محفوظاته ومعلوماته حول المتنبي ، هذه المعلومات التي خلخلتها بعض التوجيهات المباشرة التي بثها النص على لسان شخوص المسرحية ، أبو العلاء المعري يقول : «لعنة الله على من كان محايدا بين الحق

والباطل» والجوقة تردد «قتالنا إيمان بالله والحق» ... «معنا صوت الحق معهم صوت الباطل» أو عندما يتفاءل المتني بالتغيير عند مخاطبته لجدته قائلا «سيتغير كل شيء حتّى وجه الأرض ياجدتي» وهذا الحوار كان ذا صلة بالدعوة إلى الحرب والسيف والقوة كوسيلة لاحقاق الحق ، وقد كان القوسان والسيفان والدرعان كقطع ديكور مدلاة في فضاء الخشبة توكيدا على هذا الاختيار ، زيادة على أن توظيف خيال الظل شخص التعذيب والمعركة بمؤشرات صوتية مصحوبة بصهيل الخيل الدالة على الحرب التي ملأت أجواء العرض .

إن العرض العراقي وهو يتعامل مع التراث العربي كان يعمل على تقديمه من منظور العراق الخاص وهذا ما يطرح نسبية رؤية التراث الذي يتعدد ليصبح تراثات ينظر إليه من منظور إيديولوجي يدافع عن القضية من منطلق «الأنا» وليس من منطلق النحن .

المثقف والسلطة في مسرحية «أبو حيان التوحيدي» .

أثارت هذه المسرحية جدلا ونقاشا حادين بعد أن عرضت في فرنسا والسينغال وتونس والمغرب ، وانقسم النقاد إلى فئتين : الأولى (وفيها النقاد والصحفيون الغربيون) اعتبرت العمل مفتاحا للنظرة الغربية التي تريد التعرف على أحد الوجوه المشرقة في الثقافة العربية الإسلامية ، من خلال شخصية الفيلسوف الأدبي أبي حيان وسيرته الذاتية المليئة بالعسف والقهر والاذلال ، سيا وأن العمل كان يعتمد على اللغة الفرنسية في التواصل والتفاهم .

أما الفئة الثانية : فتتكون من مجموعة من النقاد الذين رأوا في المسرحية أنها لم تضف أي شيء إلى ربرتوار الصديقي وأعماله السابقة التي أكدت حضورها واجتهاداتها في أكثر من مهرجان كان نموذجها

مهرجان دمشق الذي قدم فيه «مقامات بديع الزمان الهمذاني».

1 — من الطبيعي أن تستقطب مسرحية «الامتاع والمؤانسة» اهتمام الصحافة الغربية لأنها عمل مزدوج اللغة يمكن أن ينقل معاناة وأعمال إحدَى الشخصيات المتميزة في التراث العربي.

2 — ومن الطبيعي أن تلاقي هذه النجاح لأن الصديقي أنجز هذا العمل / البحث انطلاقا من عملية التوليف والمزج ما بين مجموعة من النصوص لبناء النص فلقد اعتمد على بعض الأخبار المتصلة بحياة أبي حيان، وما كتبه هذا الفيلسوف نفسه وخاصة الليلة الرابعة والثلاثون من «كتاب الامتاع والمؤانسة» المقسم إلى حوالي أربعين ليلة أو أربعين مسامرة حيث تحدث عنه في الجزء الأول من الكتاب مقارنا بينه وبين كتاب ألف ليلة وليلة إذ يقول: «فإن كان ألف ليلة وليلة يصور إبداع تصوير الحياة الشعبية في ملاهيها وفتنتها وعشقها، فكتاب الامتاع والمؤانسة يصور حياة الارستقراطيين ارستقراطية عقلية، كيف يبحثون، وفيم يفكرون، وكلاهما في شكل قصصي مقسم إلى ليال، وإن كان حظ الخيال في الامتاع والمؤانسة أقل من حظه في «ألف ليلة وليلة». كما اعتمد الصديقي على نصوص من «الإشارات الالهية» «الصداقة والصديق» والمراسلات ليمزجها في نص واحد. كما أخذ مادته من «معجم الأدباء» لياقوت الحموي وقصة الجمجمة للشيخ عبد الله الكفيف، وقد استفاد كذلك من المقدمة التي كتبها أحمد أمين لكتاب الامتاع والمؤانسة.

يقول الصديقي عن الإضافات التي طعم بها عملية التوليف والمزج «لقد قمت باختلاق الجلادين القضاة الذين حاكموا أبا حيان، إنه شيء مهم لأنهم يقدمون قراءة رديئة لأعماله، إنهم يقومون بمحاكاة

ساخرة للعدالة ، وعلى الصعيد المسرحي ، فالأمر لا يتعلق بمسرحية بالمفهوم الغربي للكلمة . فبالنسبة لكل تيمة يتم التطرق إليها ، هناك التيمة نفسها . وبعدها تأتي محاكاة التيمة . هناك العدالة وهناك محاكاة ساخرة للعدالة ، هناك الإيمان وهناك محاكاة للإيمان ، هناك الأديب الكبير وهناك محاكاة ساخرة للأدب» لقد تمحورت المسرحية على حدث خاص هو محاكمة أبي حيان ورسم شخصيته المتشبثة بمقاومة الاستبداد ومناصرة المظلومين والمستضعفين مما جعله يتعرض للاهمال ثم للمحاكمة والنفي .

فكيف إذا يمكن أن نتناول «أبا حيان التوحيدي» بعد أن أعيد تشكيله في هذا العمل المسرحي وكيف تصرف الصديقي «في الامتاع والمؤانسة» التي كانت عبارة عن تسجيل للمسامرات والمحاورات التي كانت بين هذا الفيلسوف وبين الوزير أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن سعدان وزير صمصام الدولة البويهي الحاكم الحقيقي لبغداد بعد أبيه عضد الدولة في القرن الرابع الهجري .

تظهر المسرحية شخصية المثقف «أبي حيان» في صورة الانسان المهمش الذي يضطهد بسبب فكره ورأيه ، والطامح إلى مكانة محترمة داخل مجتمعه ، والمتطلع إلى الجاه والمال والمتألم والمتحسر لعدم تمكنه من بلوغ هذه المنزلة ، لهذا فالقبض على العلاقة الموجودة بين العمل المسرحي والبنية المرجعية (التاريخية والواقعية) له سيسلط الأضواء على العناصر المتحكمة في نظرة المؤسسات المسيطرة للمثقف الذي لا يطلق بخور مديحه من أجل حفنة مال بل يمثل المعارضة الصريحة للمنهج السياسي الذي يحد من حرية الانسان ، وينغص عليه حياته .

تحاول المسرحية ــ وقد اعتمدت على مجموعة من المصادر التراثية ــ أن تمثل بشكل كاريكاتوري لفكر خرافي يسيطر في بعض الفترات من

حياة الأمة العربية حيث تحارب به المؤسسات المسيطرة كل بوادر العقلانية والفكر الحر وقد كان برولوج المسرحية تلخيصا لغربة وذل الإنسان داخل مجتمعه.

إن الغريب بحيث ما حطت ركائبه... ذليل
ويد الغريب قصيرة ولسانه أبدا... كليل
والناس ينصر بعضهم بعضا وناصره قليل... قليل

ويصف علي تيز لكاض هذا البرولوج قائلا: «تضاء الأنوار على خشبة رملاء مكسوة بأقمصة الخيش المنفوشة... في مقدمة المشهد مجموعة متماثلة الزي، خليط من عبيد الرومان من حيث السترات الجلدية، ومن فلاحي حقول الأرز بجنوب آسيا من حيث قبعات القش والقصب الوارقة... إلى اليمين فقيهتي بلباسها المخضرم ماسكة سوطا تصفع به الهواء، وبعد انتهاء الأغنية الجماعية لا يسمع إلا ذوي السوط... وعلى مرتفع وسط الخشبة يمتد من سنعرف بعد قليل أنه أبو حيان... إلى اليسار، في ظلال الخشبة ينتصب الشخصان على نفس العلو... أحدهما ملتفع بالسواد وممنطق بخنجر لا يتحرك «انه الرئيس ارادة الله...» والثاني تمثال خشبي مكسو بالخيش الرملي لا يتحرك».

وخلال أحداث المسرحية يظهر أن الطيب الصديقي يقترح استراتيجية درامية مغايرة تذوب فيها ملامح النص المسرحي الاعتيادي لجعل شخصية التوحيدي مدماكا للحكاية الدرامية المقترحة التي تتوزع في صراعها عبر مستويات العلاقات التالية:

1) علاقة أبي حيان مع الله، وهنا يتجلى لنا التوحيدي فيلسوف التوحيد.

2) علاقته «مع السلطة»، وهنا تظهر شخصية الفيلسوف الانسان.

والسياسي المتسائل الذي يشجب غياب نظام ديمقراطي ، وغياب احترام حقيقي للثقافة والمثقفين .

3) علاقته مع المجتمع وعلاقته مع الذات حيث يظهر التوحيدي فيلسوف التشاؤم والفكاهة والفن .

وتظهر مأساة هذا الفيلسوف أثناء محاكمته خصوصا في مشهد إحراق الكتب ، التي تراكمت أمام منبر الرئيس إرادة الله «رياض العارفين» و«الرسالة الصوفية» و«المقابسات» و«الهوامل والشوامل» و«البصائر والذخائر» و«الإشارات الالهية» و«الصداقة والصديق» و«مثالب الوزيرين» .

— مثالب الوزيرين..

«هذا هو التمرد ، وهذا هو الالحاد ، والزندقة ، تآمر ابليسي ، كتب أبي حيان التوحيدي تمزق وتحرق ...

إن الصديقي وهو يعرف أن النص سيقدم للآخر ، للغرب ، كان على علم بوظيفة اللغة الأداة ، لهذا وزعها إلى :

1) لغة أبي حيان التوحيدي .
2) اللغة الفصيحة العصرية .
3) الدارجة المغربية .
4) اللغة الفرنسية حيث كان يلخص بها الأحداث الهامة .

معيدا حكاية بعض أجزاء الحوار للمقاربة بين القضايا الكونية التي يعيشها الإنسان في كل مكان ، وفي بلدان «العالم الثالث على الخصوص» وبين الماضوي .

تعمل المسرحية وهي تنظر إلى موضوع «علاقة المثقف بالسلطة» من

خلال التراث على خلق نظام اشاري يعبر عن القضية المطروحة ، إلا أن الصديقي ورغم تقديم هذه المسرحية بالشكل الابهاري في الاخراج ، وغرابة الألبسة والديكور وطريقة الأداء فإنه يبقَى المستفيد الأول من دربته في التلوينات الديكورية والنغمية والتشخيصية لتحويل التراث من مجرد مادة جامدة أو مستعارة من الماضي إلى لقاء جديد يحقق روحه في زمن الصيرورة التاريخية بالمنظور الإيديولوجي المتستر...

لكن هل استطاع هذا المخرج تجاوز التوليف الباذخ؟

وهل تمكن من طرق أبواب الحاضر والمستقبل وهو يرجع إلى الماضي؟

هذان هما السؤالان اللذان بحثنا لهما عن جواب في العرض فلم نقتنع رغم حذق الصديقي في صنع الفرجة.

الواقعية الساذجة والتراث الشعبي في «قاضي الحلقة».

قدمت فرقة المسرح الوطني مسرحية «قاضي الحلقة» لأحمد الطيب العلج، وهي شكل مسرحي يمثل اتجاها مسرحيا مميزا في النشاط المسرحي بالمغرب، لأن طابع المسرحية والمضامين التي تطرحها، وطريقة تقديمها كلها عناصر موصولة برؤية العلج وثقافته، وتعامله مع التراث الشعبي المغربي الذي يريد أن يوظفه ــ كبنيات خارج النص الأدبي ــ يتخذ دوره داخل النسق العام في إنتاجه المسرحي.

والطيب العلج تعرض لانتقادات شديدة تتفاوت في حدتها وقسوتها، وتتلاقَى كلها في تقويم واحد هو أن العلج يملك ركاما من المواضيع الاجتماعية، لكنه لا يستطيع تناولها بعمق مما يعطي لأعماله الواقعية الساذجة التي تقوم على النقد المسطح للظواهر الاجتماعية ولا

تستطيع أن ترقَى بالعمل الأدبي إلى مستوَى واع يؤهله إلى اختراق الجديد الذي يكسر المألوف ، ويبحث لنفسه عن التميز .

وعند العودة إلى العرض المسرحي نرَى أنه مبني على مجموعة من الظواهر المسرحية الموجودة في التراث الشعبي كالأغنية الشعبية ، والبساط ، والحلقة ، والأبريت ، إلا أنها لم تنتظم في وحدة متماسكة تعطيها وحدتها العضوية والموضوعية وتجعلها تتحكم في حركتها الداخلية التي تخدم الأساس الفكري والفني الذي يدافع عنه الطيب العلج .

لهذا فانعدام الأساس الفكري الواضح للنص وضبابية التقديم لا نجد لها مبررا سوى وجود زخم من الحالات والوقائع والقصص التي حار العلج في اختيار المادة التي يمكن بها تقديم فرجته تقديما مرتبا ومنطقيا .

تبدأ المسرحية بأغنية شعبية يبحث من خلالها الممثلون عن القاضي «رمز العدالة» «بغينا قاضي» .ويطالبون بالمساواة والنزاهة والثقة لقيم أخلاقية يدافع عنها المؤلف كاختيار إيديولوجي حدد أحداثه ووقائعه لتجري في المحكمة ، ومن المحكمة ينتقل بنا إلى الساحات العمومية ، والمسجد ، ودار القاضي ، وعن طريق الايهام والتمثيل داخل التمثيل وتبادل الأدوار بين الممثلين كنا نشعر أن الأحداث والأمكنة المتعددة تحتاج إلى قاعدة مادية لتوجيه الصراع وتفجيره .

لقد اتخذ العلج من «الحمار» وطوال المسرحية رمزا يريد به أن يطرح قضية الاستغلال والابتزاز والكرامة ،لكنه كان طرحا به يراوغ ويداور حتَّى لا يضع يده على الجرح ، وكانت جريمة القتل التي اقترفها هذا الحمار مطية ركب عليها المؤلف لتمرير اشاعاته ومواقفه ومحاولاته في تطويع التراث الشعبي إلى المسرحية ، وحتَّى تساير «الكتابة الاخراجية»

نص المؤلف فقد قسم المخرج عبد اللطيف الدشراوي الركح إلى ثلاثة مواقع أساسية تجري فيها كل الأحداث.

1) الوسط : حيث المحكمة.
2) الجانب الأيمن : مجموعة بقشيش.
3) الجانب الأيسر : مجموعة دراويش.

وهذا التقسيم يعطينا شكل الميزان الذي تتصارع فيه الكفتان وتبقَى العدالة هي الوسط الذي يحافظ على التوازن والتعادل بين الفئتين المتصارعتين مجموعة بقشيش ومجموعة دراويش. هذه العدالة التي لم تعط نهاية وحكما في نهاية العرض.

وحتَّى يتم فهم أسلوب المؤلف في هذا العمل ــ سأقوم بعملية احصائية من داخل النص للاجزاء الأساسية التي حددت لنا فضاء النص كلغة وحركة وغناء لمعاينة التراكمات التي خلخلت رؤية النص، وكدست مجموعة من الزوائد التي أدت إلى املال المتلقي.

هناك ثلاث ظواهر لافتة للنظر في هذا العرض كانت تمثل أجزاء جوهرية فيه، تكررت وأعيد تقديمها بطريقة نمطية كالتالي :

1 ــ الأغنية الشعبية : 16 مرة، كان هدفها اخباريا حيث تريد أن تضطلع بمهمة الجوقة لتربط ما بين الأحداث والوقائع و«الحديث الدرامي» إلا أنها لم ترق إلى جعل لغتها وظيفية في تقريب الموضوع من المتلقي، بل وتجميع اهتمامه في قضية واحدة، ومن هنا كان البحث عن العدالة «بغينا قاضي» شعار المسرحية وحلمها الوحيد من خلال تفتيت هذا الشعار إلى جزئيات اندست في بنية النص وفي باقي أغاني العرض.

2 ــ الأوبريت : 5 مرات هدفها الامتاع لكنه لا يرقَى إلى

بلورة التراث بشكل معاصر يخرجه من متحفيته وعزلته.

3 ـ البساط : 6 مرات وتغلب عليه بساطة اللغة ، وبساطة الموضوع الذي أعلن فيه العلج عن نفسه في معرض حوار النص وهو جعل المسرح يعمل «من أجل الفن والخبز» أي الربط بين ما هو فني ونفعي ، أي جعل المسرح في خدمة المدخول المادي تحت شعار آخر أعلنه أحد الممثلين وهو «الحلقة تسلية» لكنها التسلية التي مررت بشكلها التقريري الخطابي وجهات نظر في الحياة ، تحولت في الأخير إلى مواعظ في المواضيع التالية :

ـ موضوع «المعلم والمتعلم» وشعار «طلب الزيادة».

ـ بساط القاضي رشوان ، والنقد الساذج لظاهرة الرشوة المتفشية في المجتمع.

ـ بساط القاضي اياد ، ومشكل الثقة وخيانة الأمانة.

ـ بساط عاطل بشواهد ، وقضية تفشي العطالة داخل المجتمع والبحث عن الوساطات والعلاقات للحصول على الوظيف. وفي الأخير هناك «القاضي آغا».

لقد تحولت هذه الظواهر ما قبل المسرحية إلى سكيتشات صغيرة لكل واحدة عنوانها وموضوعها المختلف مع باقي الاجزاء الأخرى ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على التشتت في الرؤية ، والمراوغة في الطرح المركز للقضايا ، والحذق في استعمال اللغة «اللزجة» التي لا يمكن ضبط دلالاتها وخلفياتها ، وهذا ما جعل العرض طروحات متراكمة لا صلة لها بالمقدمة «المدخل» التي تناولت موضوع قتل الحمار للصبي حمودة.

وفي المحكمة ، وبين الادانة والبراءة كانت الفرجة تدافع عن أسلوبها وعن مواقفها حيث يحاول العلج أن ينفي عن نفسه صفة الشعوذة والتهريج التي ألصقها به بعض النقاد المغاربة وبول شاوول من المشرق العربي ، لأنه ــ أي العلج ــ يركز على كونه :

1) يستلهم التراث ويوظفه بهدف خلق نص مسرحي متميز.
2) تقريب التراث من الانسان المعاصر.
3) الرجوع إلى المسرح المغربي الفطري مع التركيز على الحلقة والبساط .
4) عدم الفصل بين النص والعرض في حديثه عن القالب المسرحي المغربي .
5) كتابة المآسي الضاحكة .
6) البحث عن لغة دارجة تتطلع إلى تعويض العربية الفصحَى . وإذا كان محمد الكغاط يدافع عن هذه النقاط ، فإن الحكم على أعمال الطيب العلج تبقَى حبيسة الماضي الذي يقصد العلج صياغته بنقل الحكاية التراثية من شكلها السردي إلى حوار يدور بين الشخصيات التي قد تكون من المبسطين ، فلا يستطيع خلق الاختلاف من خلال الصياغة ، وهذا ما يجعل أعماله نبشاً في الماضي بأدوات فنية تنتج واقعية ساذجة .

النص المسرحي : وازمة تصور الابداع وممارسته .

تهدف الممارسة ــ كنشاط فكري ــ إلى انتاج معرفتها بموضوعها وإلى بلورة ذلك من خلال حركية النص المنظمة ، وما يجبل به من دلالات ونظم إشارية وعلامات وعلى اعتبار النص المسرحي يخضع لعملية دقيقة لكتابته تتواشج فيها النظرة إلى الكون مع مكونات الدراما

ونظريتها فإننا نلاحظ غياب تمثل حقيقي لهذه النظرة والنظرية في بعض عروض المهرجان ، حيث يرجع ذلك إلى بداية العمل المسرحي في بعض الأقطار العربية كما هو الشأن لدى قطر والامارات العربية المتحدة ، والسعودية والسودان .

لهذا كانت قراءة عروض هذه الأقطار منطلقة من كون أزمة تصور الابداع وممارسته يتوخى فيها ادراك الخلل الموجود في انتاج النص لدى هؤلاء .

«عندما يكون غدا» – البداية من البداية – .

أين هيَ قطر في هذه «المسرحية ؟» .

هذا هو السؤال الذي يخرج به «المتفرج» بعد مشاهدة هذه المسرحية ، لأن غياب التاريخ الاشكالي فيها ، جعلها عملا مطمئنا لنفسه حتَّى وهو يثير قضية السلطة ، لأن تجريد الانسان والزمان والمكان جعلنا أمام عرض تنقصه الدافعية والحافزية والرؤية الجدلية ، بل ويضعنا أمام واقع الكتابة المسرحية بالعالم العربي من خلال هذا النموذج الذي يعتبر «في الأخير» افرازا طبيعيا لبداية الحركة المسرحية بقطر .

يحيلنا عرض «عندما يكون غدا» للمؤلف اسماعيل تامر واخراج علي ميرزا محمود على مرجعيته ومصادره اليونانية ، وعلى الطقوس المسرحية «الكلاسيكية» القائمة على القتل والدم والتحدث بلغة الانتقام في التراث المسرحي اليوناني ، حتَّى نخال أنفسنا أمام مسرحية «كلاسيكية» تحترم القواعد الأريسطية بدقة وتعمل على بلورتها من خلال الشخوص الذين كانوا قطب الرحَى في «الصراع». إلا أنه صراع يبقَى خارج الزمان والمكان عندما نتناول رموز السلطة : السيف ، الكرسي ،

الحكيم ، المرأة ، الحاكم . وهم داخل الحرب وأجوائها .

إنها الحرب ، وصهيل الخيول ، والموسيقَى العسكرية التي تفصل بين مرحلتين :

ــ الأولى قائمة على اشباع الرغبة بالقتل والسفك الذي ذهب ضحيته زوج المرأة «منَى واصف» .

ــ أما المرحلة الثانية فهي تمثل بداية «المأساة» التي حددت «الصراع» بين الحاكم والمرأة الوفية والمخلصة لزوجها والأسيرة التي تذكرنا باندروماك ووضعيتها بعد حرب طروادة .

وبين المرحلتين يكبر همّ الاختيار عند المرأة ، بين ان تختار البقاء على عهد زوجها والوفاء له وان تضرب بعرض الحائط بكل حبها وتشبثها بالماضي لتدخل إلى الحريم لارضاء شهوة الحاكم الذي يقدم لها واقعه قائلا : «ما أكثر الجميلات في حريمي» أو عندما يعطي أوامره لكي يعدم الكل : «اعدموا الآخرين» لكنها ــ أي المرأة ــ تعلن ــ مصرة على البقاء من أجل وليدها «سأتمسك بالحياة من أجل هذا الطفل» من أجل أن ينمو ويكبر ، ولكنها في الأخير تضحي بالرضيع من أجل أن تعلم طفلها الآخر كيف ينتقم لأبيه ، ويتخلص من شرور الحاكم .

لقد دخلت القصر ، إلى عالم السلطة ، والصراع الدائر حولها لتنتقم ، ولترد الاعتبار إلى نفسها بعد أن أذلت وأهينت ، لكن هذا المدخل ــ في بعض خطوطه العامة ــ ألا يذكرنا بأوديب وأمه التي تخلصت منه حتَّى لا يكون سببا لمأساتها .

ان حضور الحكيم ، والقواد ، والقصر ، والحرب ، والقتل ،

والرغبة في الانتقام ، كلها مواصفات للمسرح اليوناني «زيادة على الحدث والموضوع» وهذا ما جعلنا نتعامل مع صدَى هذا المسرح ، وليس مع المسرح القطري ذي العلائق المتينة مع العالم العربي ، لأن «النص» كان يبشر بتجريدية ميتافيزيقية للزمان والمكان وفيه كانت الرموز المستدرجة لبناء الفضاء غير مبوأرة .

لقد حاولت المسرحية أن تختلق مأساة يونانية مفتعلة ، داخل ديكور وفضاء أكبر من شخوص المسرحية مما خلخل النظام «الدلالي» في العرض فـ «الكرسي كرمز للسلطة ظل شاردا ، وحتَّى حين جلس عليه الحاكم «القائد الثاني» لم يخلق شيئا ولم يشحن ويدفع الارسالية إلى التأزم ، يقول القمري البشير : «ظلت المسرحية سجينة بتر متوال وصراع غير بارز ، ولم يتم تطويره وفق نظام الرموز المستعملة : قال القائد : «إنه لا يساوي شيئا بدون سيف» لكن هذه المعادلة بين القوة والسيف لم تستثمر بما فيه الكفاية ، وكذلك الأمر بالنسبة لمعادلة المرأة والابن كعلائق رخيمة ذات ارتباط وثيق ببنية السلطة في منطق المسرحية كما خلقته ولم تستطع التحكم فيه ، فانفصلت من يدها ، أو غيَّبه المؤلف عن قصد مادام سيجد نفسه أمام أبواب موصدة أصلا في التشخيص بمفهومه التحليلي ، أو أنه يخلقها عن عمد ، ومن هنا تغيب الرؤية من وجهة نظر فلسفية ومعرفية تحل محلها رغبة التسويد ، خاصة وأن الخطاب الضمني قد كان دون مستوَى قيمة الرموز المستعملة»[17] .

إنه ورغم تبني المسرحية الكشف عن التحول الذي نقل به الحاكم «القائد» إلى حالة الجنون ، وتولي المرأة السلطة ـ فإنها ـ أي المسرحية

---

(17) قمري البشير : عندما يكون غدا ، مسرحية بدون منطق ، النشرة عدد 10 .

قد زكت ــ فقط ــ نوعا من التشاؤم والسوداوية بالحوار التالي : «إني أنشد الفاجعة في كل شيء ماعدا المستقبل» ولم تستطع أن ترد على ما يطرحه موضوع الانتقام الا بوضع مجموعة من العراقيل النفسية التي أبان عنها الحوار التالي : «ما أصعب أن يكون العدو قضية لا نهاية لها» .

عندما ننتقل إلى مستوَى آخر ، وهو الاخراج ، الا يمكن القول ان المخرج قد حرك الممثلين بالطريقة نفسها التي كتب بها «النص» وهو ضبط الحدث بالمؤثرات الصوتية والإضاءة ، وجعل الانفعال مقيدا بأسبابه الخارجية ، وبالأحداث التي كانت تجري خارج الخشبة كما هو الشأن في المسرح الكلاسيكي الذي ينقل الخبر ولا يشخصه يفصل المأساة عن الملهاة بهدف الحفاظ على خصوصيات الطقس المسرحي .

ان لعب الممثلين كان متفاوتا في المستوَى والتقمص والأداء ، وقد كان حضور «منى واصف» دالا على دورها في المسرحية فهناك سلطة الانتقام التي حددت نفسيتها فشكلت مواقفها ، وهناك التعرية لواقع التسلط ، وإدانة الحرب واخراج ما في الداخل إلى الخارج ، وهذا كله كان يهدف تغطية بعض سلبيات الكتابة «الدرامية» .

لقد آمن النص بقدرة السقوط والانهيار في تعامله مع الواقع ، وأكد على أن من يأخذ السلطة يصبح سفاكا ، ويثير الدمار ، فهل بهذا التوجه يمكن تأسيس كتابة درامية غير منعزلة عن الكون ؟

اننا نعتبر أن فرقة المسرح القطري قد بدأت من البداية أي انطلاقا من التراث اليوناني ... انه نوع من التجريب ، ونوع من اعادة كتابة المواضيع التي تناولها المسرح القديم ، لكن لهذه العملية شروط يجب أن تتوفر أثناء الاقدام على التعامل مع هذا الموروث وهو توفر التبصر

والوعي بالخصوصيات الزمانية والمكانية والتاريخية من أجل خلق خطاب مسرحي له خصوصياته وملامحه العربية ، وهذا هو الهم والهاجس الذي يمكن البدء به للنهوض بالمسرح القطري الذي يبحث لنفسه عن موقع في بنية الثقافة العربية .

مأساة أبي الفضل التوليف وكيفية القبض على القضايا الساخنة .

يطمح هذا العمل إلى القبض والمراهنة على قضية عربية ساخنة هي فلسطين ، من خلال مجموعة من المشاهد التي أعدها خليفة العريفي واخرجها مجدي كامل ، والتي تم اختيارها من مسرحيات مختلفة تتمحور حول القضية الفلسطينية عامة ، والقدس خاصة ، وأهم هذه المسرحيات :

— باب الفتوح	تأليف محمد دياب .
— النسر الأحمر	تأليف عبد الرحمن الشرقاوي
— وا عروبتاه	تأليف الفريد فرج
— ليلة مصرع جيفارا	تأليف ميخائيل رومان

زيادة على المشاهد التي كتبها المعد خليفة العريفي لتكون حلقة الربط بين جميع المشاهد ، والاشعار التي وضعها مصطفى اسماعيل .

يهدف «النص» المعد ، إلى الامساك بخطاب ضمني يُوظف للتحدث عن مرحلة معينة من تاريخ الأمة العربية ، وهي الموسومة بضياع الأراضي ، والمذابح والمآسي ، وقد كانت شخصية (أبوالفضل) المستمدة من «باب الفتوح» لمحمود دياب تمثل قطب الرحَى في العمل من خلال رحلته التي بدأها بالهجرة من بيته وهو طفل ليعود إليه بعد تحرير الأقصَى من طرف صلاح الدين الأيوبي ليجده محتلا ومسكونا باليهود ، ومن هنا يصطدم «أبو الفضل» بواقع آخر ، يتمثل في وعد

بلفور وكامب ديفيد وتهويد القدس ، واعلانها عاصمة لليهود وزيارة اللوبي الأخيرة للولايات المتحدة.

وحتّى لا تبقَى «المسرحية» مقيدة بالسرد التاريخي عن طريق تشكيل المجموعات البشرية فوق الخشبة ، فقد وظفت الطفلة داخل العمل لتكون رمزا للاستمرارية في الأمل والمحافظة على القضية الفلسطينية كمسألة مصيرية في الحياة العربية ، لتعطي للأحداث صيرورتها وحركيتها.

إلا أن عملية التوليف التي أعدت بها مأساة أبي الفضل ، تضعنا أمام السؤالين التاليين :

1) هل توفق المعد في عملية قطع المشاهد من المسرحيات التي تعامل معها أثناء إعادة الوصل والربط من جديد.

2) هل خلق التوليف ايقاعا فنيا جديدا لطرد الرتابة والاملال عن المتلقي.

طبعا يجب الاقرار هنا ان الغرابة التي تعتبر أحد العناصر الهامة في التكوين الفني والأدبي كانت شبه غائبة بسبب انعدام التغيير والتلوين الذي يستعمل التضاد والتباين لخلق اللغة الدرامية ، وهذا ما يجعل عملية التوليف نوعا من الاحتماء في مجموعة من النصوص لوجود أزمة في كتابة النص ، ويكفي القول ان الاخراج ، نفسه كان مسايرا لعملية التوليف ، لا من حيث الاعتماد على الخطابة والوعظ والشعارات التي تقتضي التوجيه نحو الحالة الانفعالية والحماسية التي يهدف إليها العرض ، ولا من حيث احضار الجوق الوطني المغربي الذي قام بتأدية الموسيقَى للعرض لأداء بعض المقاطع الموسيقية التي كانت تحميسية ترمي إلى الربط بين الخشبة والجمهور من خلال البناء البصري كذلك ، حيث

قسمت الخشبة إلى ثلاثة أقسام فهناك «جمهور على يمين ويسار الخشبة، وفي الوسط مصطبة ودائرة ومنحدرة تمثل القدس، وفي الجدار المقابل للجمهور صورة كبيرة تمثل وحشية اسرائيل، وبين الممثلين والجمهور قنطرة تربط بينهما قصد تحطيم الجدار الرابع.

إن الملاحظات التي يمكن ابداؤها أثناء الحديث عن مسرح الإمارات العربية المتحدة مشروطة ببداية المسرح الحديثة في هذا القطر العربي ومحاولة التفتح على بعض عطاءات المبدعين العرب في هذا المجال، ويظهر التحمس لهذا اللون التعبيري من خلال تناول قضية خطيرة تتطلب وعيا يدرك العلاقات ومكونات الأسباب التي أضاعت فلسطين، وطبعا فإن هذا لا يتأتى بالموسيقَى التي تخلق حماس المتابعة لدَى المتلقي، ولا بالأغاني التي كانت تتخذ طابعا نشيديا ولا بالشعارات والخطابية الزائدة.

«صفعة في المرآة أو المسرح الذي لم يكتمل بعد».

«صفعة في المرآة».

كيف يمكن قراءة عمل مسرحي كـ «صفعة في المرآة»؟.

هل نعتبره بالفعل عملا متوفرا على شروط الكتابة الدرامية أم أنه لم يكتمل بعد ليأخذ هذه الصفة التي تمنحه خصوصياته الفنية والمعرفية والدرامية؟.

1) يجب اعتبار «صفعة في المرآة» نموذجا يدخل في الإطار العام للمسرح السعودي الذي هو فعلا حديث مازال في طور التأسيس، الإطار الذي يحبل بالتناقض إلا أنه يمتلك الأدوات التي يعبر بها عن هذا التناقض ليكتمل الفعل لتأسيس النص الدرامي.

2) اعتبار هذا «العمل» مكيفا ــ في انتاجه ــ حسب الحاجة السريعة وهي المشاركة في مهرجان المسرح العربي المتنقل.

هاتان الملاحظتان تجعلنا نحكم على «النص» انه مصاب بالخلل في البناء والرؤية ، لأنه منفصل عن الزمان والمكان ، وموظف ــ بشكل تجريدي ــ للتعبير عن الصراع الذاتي مع مؤسسات الزواج والمركز الاجتماعي ، وهو انفصال ينأى بخطاب «النص» عن مخزون الذاكرة الشعبية وثرائها بشتَّى القضايا والظواهر والهموم التي يمكن أن تنسج العوامل الدرامية ، هذه الذاكرة الثروة التي يمتلكها تاريخ شبه الجزيرة من شعر وملامح وسير وأيام وحكايات شعبية وفولكلور واحتفالات والتي يمكن أن تطرح من خلالها قضايا الانسان السعودي في المسرح ، لكننا لم نجد أي حضور لهذا الثراء لأن «المسرحية» ركزت على الذات وهمومها واحباطاتها حتَّى ان كتابة «النص» قد ألغت الحوار والصراع والحدث لتمحور قضية الزواج أو زواج في الممثل الواحد الذي اختصر الشخوص وألغاهم ليعطي لنفسه شرعية الحكي والتنقل وتضخيم الذات : يقول وقد وقف أمام المرآة مغنيا بنفسه وحالته :

الممثل : رائع أنا
أجل أنا رائع.
ألا أصلح زوجا لابنتك ؟
الا أصلح ؟.
أتشك بهذا ؟
أنا متأكد ، ومن غيري يصلح زوجا لابنتك ؟

وهذا الحوار يلخص لنا موضوع «المسرحية» ويقربنا من الهواجس التي تسكن الممثل لاقناعنا ان الممثل الواحد يمكن أن يضطلع بمهمة

ملء فضاء الخشبة وان يوصل إلينا انفعالاته وقضاياه لأحداث تدور حوله كشاب يبعث صديقا له «حسن» ليخطب له بنت العم عبد الله (لا نرَى لا حسن ولا العم عبد الله ولا هند) وهذا ما جعل المسرحية مناجاة لحضور امرأة مشتهاة لتوكيد الذات ، لكن من خلال «نص» مجين لم يعتمد مؤلفه عبد العزيز الصقعي على اخضاع بنائه للتخطيط والدراسة لتكون مناسبة يعمق فيها طرح المشاكل التي يعاني منها المجتمع السعودي اجتماعيا ، وهذا ما يجعلني أقول إن المؤلف اعتمد فقط على ما هو هامشي في الحياة العربية .

يبقَى أن نشير أن أصعب الأنواع الدرامية تحقق فوق الخشبة هو المونودراما لأن ذلك يتطلب مجموعة من الشروط الذاتية والفنية والتعبيرية التي تضمن نجاح الفرد الذي يضطلع بهذه المهمة ، سواء على مستوَى التأليف أو الاخراج والتمثيل ، وما الدخول في هذا النوع من التعبير من طرف المؤلف عبد العزيز الطقعي والمخرج عبد الرحمن الرقاق إلا مغامرة ظهرت سلبيتها على مستوَى الاخراج كذلك ، لأن انجاح العرض غير مرهون بكثرة الامكانات وضخامة الديكور والموسيقَى الفخمة حتَّى نقول انه ناجح . ويمكن ابداء الملاحظات الآتية في هذا المضمار :

1) أن الابهار بالديكور والموسيقَى لا يمكن أن ينجح العرض إذا لم يكن ذلك له وظائفه الدالة والملاحظ أن الديكور الثري قد ابتلع الممثل الواحد وأن تشكيل الانارة لم يكن متساوقا مع إيقاع العرض .

2) ان الموسيقَى الدرامية في العرض كانت مثل نشاز ظاهر لأنها لم تعمل على إيجاد نقاط الالتقاء بين النص والحالة الشعورية والانفعالية للممثل .

3) والملاحظ على الاداء التمثيلي انه لم يكن أداء ابداع بقدر ما كان انتقالا من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ومن عمق الخشبة إلى مقدمتها ومن مقدمتها إلى وسطها في حركات مجانية وميكانيكية تبين لنا أن الممثل والمخرج لم يتمثلا الخشبة وتقنياتها والتعبير الذي يمكن أن تؤديه هذه التقنية ، وهذا ما يؤكد غياب وسائل التعبير التقنية والجسدية في هذا العرض وهذا يدعو إلى استنبات فن مرتبط بالنحن وليس بمثل الحالات التي يعيشها الممثل على الخشبة كـ «أنا» «متضخمة» .

«ريش النعام» : المسرح والدعوة الدينية .

هل تعكس هذه المسرحية الوضعية الحقيقية للمسرح في السودان ؟ .

هذا هو السؤال الذي طرح بعد مشاهدة العرض الذي قدمه طلاب كورس الدراسات المسرحية لجامعة الخرطوم ، حيث كان النص لخالد المبارك مصطفَى والاشراف للبشير سهل حجة .

ولقد قام العرض على واقعة تاريخية حقيقية حدثت في القرن السادس عشر الميلادي حيث زار السودان الشيخ تاج الدين البهاوي لنشر الطريقة القادرية الجيلانية والتي تعتبر من أكثر الطرق الصوفية انتشارا في السودان وقد قام المؤلف بمسرحة الحادثة معتمدا في ذلك على الأخذ من الكتب الصوفية القادرية ، وعلى تقصي الأخبار والمتابعة التاريخية مما غيب في عملية المسرحية كل وعي بتأسس الصياغة المسرحية والجمالية والفنية ، وهذا ما جعل العرض يسقط في الخطابية والوعظ والدعوات الصالحة حتَّى أن الفرقة في الأخير رفعت شعار المسرح الإسلامي .

يقول الدكتور حسن حنفي بعد هذا العرض ... «قد يسقط العمل الفني ويضيع الوعي السياسي باسم الدعوة الدينية ومحاولة إقامة مسرح «إسلامي» وكأن الإسلام ليس عملا فنيا في مصدره الأول على ما هو معروف في «اعجاز القرآن» وكأن الإسلام لم يحدث أكبر تغيير سياسي عرفته البشرية بتحول القبائل العربية إلى دولة فاتحة للفرس والروم. صحيح ان المسرح في نشأته وارد من الغربة ولكن يمكن تطويعه لغايات محلية ثم الابداع فيه ..»[18].

ان مسرحية «ريش النعام» لم تعط للمهرجان صورة حقيقية عن التجارب الجادة في المسرح السوداني وهذا ما جعلها تمثل استثناء في المهرجان بمستواها الاخراجي وكتابة النص.

وماذا بعد المهرجان؟

عندما نقول ان العالم العربي يغطي فضاء مكانيا واسعا، فهذا يؤكد على أن هذا الفضاء الواسع يجب أن يكون مضطلعا بمهامه الحضارية في زمن الصراع وبناء الذات. وعلى اعتبار مثل هذا المهرجان لقاء على أرض المعاناة والبحث والسؤال، فإنه يصبح ضرورة ملحة وأكيدة حتَّى لا يبقَى المسرح العربي إقليميا منغلقا في حدوده الضيقة.

لقد كان مهرجان المسرح العربي المتنقل الأول مرآة عكست لنا الملامح الدالة على صحة الذات المسرحية العربية عند فرقتي الهواة المثلث التونسية والفوانيس الأردنية، وعلى الخلل الذي يسكن الخطاب المسرحي لدى بعض المحترفين.

---

(18) الدكتور حسن حنفي: المسرح العربي «بين العمل والفن والوعي السياسي»، النشرة، عدد 12.

ان المهرجان كان مناسبة للحوار وللتكامل في البحث والتجريب والابداع وهذا ما جعل الدراسة التحليلية له مقيدة بسبر أغوار الرؤى لمعرفة زوايا النظر إلى القضايا والاشكالات المطروحة . وهو ما عبر عنه الدكتور حسن حنفي حين قال «ان انعقاد مهرجان المسرح العربي لهو في حد ذاته انتصار كبير في هذه الفترة من التجزؤ والتشرذم والضياع ، فقد استطاع أن يكشف عن وضع أحد الفنون الرئيسية في وعينا القومي بقدر ما يشير إلى العمل الفني فإنه يحيل إلى الوعي السياسي وبالتالي يكشف عن وجودنا القومي في رحلتنا الراهنة .

إن بناء مسرح ليس بالشيء الهين لأنه في جوهره بناء حضاري ، وبذلك فهو مسؤولية شخص أو مؤسسة أو جيل ...

انه الابداع في تراكماته وتفاعلاته وثرواته وتصارع أفكاره وأجياله ومفاهيمه» .

فلسطين والتراث العربي والانساني ، وعلاقة المثقف بالسلطة ، وقضية الديمقراطية ، والهزائم والحلم بالتغيير كلها محاور حددت معنَى الابداع في انتاج هذا المهرجان ... فماذا بعد أن اضطلع الفنّي والأدبي بالانخراط في الهم الحضاري ؟ وماذا بعد المهرجان ؟ .

هذا هو السؤال الذي سيبقَى معلقا . ويكفي أن المهرجان قد طرح الأسئلة وترك الجواب مؤجلا إلى أن يتحقق هذا الحلم الطامح في الواقع .

مراجع

- مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية عدد 258 ــ 6 آذار 1978 .
المتنبي في المسرح ، المتنبي في النقد ــ البناء الفني والإطار المحدد ــ عادل كاظم ص 18 ــ 19 .

- نشرة المهرجان ــ من العدد 1 إلى 12 .


فهرس

القسم الأول : دراسات تطبيقية

القسم الثاني : أسئلة النقد

القسم الثالث : مهرجانات

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

الايداع القانوني رقم 1987/318



صدر عن

1) من السلسلة النقدية :

فن القصة في يوميات نائب في الأرياف.

حدود النص الأدبي : ذ. صدوق نور الدين.

حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي.

القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب).

في بلاغة الخطاب الإقناعي : ذ. محمد العمري.

محاضرات في السيميولوجيا : د. محمد السرغيني.

2) كتب أدبية ونقدية :

المسرح المغربي من البداية إلى الثمانينات : ذ. محمد الكغاط.

ديوان لسان الدين ابن الخطيب 1 / 2 تحقيق : د. محمد مفتاح.

الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي.

فصول في النقد الأدبي وقضاياه : ذ. خير موسى.

عالم شاعر الحمراء : ذ. عبد الكريم غلاب.

الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث 1 / 2.

الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى 1 / 3.

دهاليز الحبس القديم (رواية) : ذ. لحمداني حميد.

قصص وصور.. (قصص) : ذ. عبد الرحمن الفاسي.

نقطة نظام.. (قصص) : ذ. محمد الصباغ.

عندلة.. (قصة طفولة) : ذ. محمد الصباغ.

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء